

الحداثة بين المشروع والإشكال عند النقاد والشعراء العرب المعاصرين

محمد علي الموسوي

مدخل

وهما تجلّى في المجال الإبداعي الفني. فإذا كانت الحقلية الغربية قد أرسّت في المجالات الفنية جميعاً جمالية القطيعة (Esthétique de la rupture) والخت على الإبداعية الذاتية لدفعت إلى تجاوز «الأجناس السابقة في الأدب» (4)، فإن الحداثة الأدبية العربية ظلت - وقد صمّت - كلمة كثيرة الأقنعة لا تكشف عن الموضوع الذي تقصده بقدر ما تعلن عن موضوع تهرب منه متوسّلة حزمة من الكلمات القائمة: المبدع الإبداع الاحتفاء بالنص الاحتفال باللغة العذراء والتبشير بحادث غير مسبوق (5).

وتحاول هذه الدراسة أن تلقي الضوء على هذا الجدل حول مفهوم الحداثة لدى النقاد والشعراء العرب المعاصرين باعتبارهم طرفاً مساهماً في صياغة الخطاب الفكري العربي المعاصر، وقد حاولنا في تقضي هذا الجدل أن نمارس مقاربة قائمة على النمذجة والتوزع خالياً من كلّ نزعة معيارية تقييمية. ولذلك سعينا إلى مسح المشهد النقدي والشعري العربي المعاصر في غير ادّعاء الإلزام التام الذي قد يفيض على حدود الدراسة فاعتمدنا بشكل أساسي كتابي جهاد فاضل «أسئلة النقد» و«أسئلة الشعر». ورأينا أن نقسم الدراسة، إلى محاور ثلاثة نعتبرها متعلقة عضواً، محور أوّل فيه نتعقب حدّ مصطلح الحداثة عند

يقف وراء مشروع الحداثة العربي سؤال مسبقاً عات قديم متجدّد هو كيف السبيل إلى النهضة؟ وهو السؤال الذي تعدّدت أشكال طرحه «فقال عبد الله النديم لماذا هم أقوياء؟ وجاء شكيب أرسلان يتساءل: لماذا تقدّم الغرب وتخلّف الشرق» (1)، «وهي أسئلة/ سؤال أوقد لهيبها» التحدي الحضاري الغربي الذي أيقظنا من سباتنا والذي ربطنا به متخذاً من نفسه مركزاً ومناً محيطاً أوجزنا من محيط (2) فمند رفاة رافع الطهطاوي وكتابه «تخليص الإبريز» 1943 والسؤال لا يزال قائماً أمريكا ذلك أنّه سؤال قسري فرض المستصر صيغته وألزم المهزوم بإجابات لم يتعوّد عليها، ذلك أنّ الإنسان يطمش إلى سؤال صدر عن خبرته ويتلعثم أمام آخر أملته خبرة وافدة (3). في هذا السياق العريك نشأ مشروع الحداثة العربي فتحوّل المشروع إلى مشاريع تستصر الماضي التليد حيناً بلسماً شافياً من مرارة الشعور بالهزيمة وتقطع معه أحياناً منبهة بالآخر نموذجاً أوفى، وهكذا تحوّلت الحداثة في الفكر العربي الحديث والمعاصر إلى قضية أضحت بموجيها الحداثة حدثات تختلف تبعاً لاختلاف خلفياتها النظرية والايديولوجية

النقاد والشعراء العرب المعاصرين، ومحور ثانٍ تبيّن فيه التراث من منظور حدائني ومن المنظور ذاته تستقصي العلاقة مع الآخر في محور ثالث.

إشكالية التحديد

يصل الاختلاف في تحديد مصطلح الحداثة بين النقاد والشعراء العرب المعاصرين حدّ التناقض التام تماثلاً لها ومواقف منها وعليه رأينا تصنيف تحدييدات الحداثة وفقاً لمختلف الدلالات التي اتخذها المصطلح.

الدلالة الغريبة

هي دلالة ترى في الحداثة فكراً وافداً نزل بثقله على الفكر العربي؛ دلالة نجدتها عند أنطون المقدسي يقول: «لكن الحداثة بكافة أبعادها هبطت علينا بشكل مفاجئ هبطت بجيئها وورديتها وأقصت بالردي» المجتمع الاستهلاكي وأقصت أيضاً بعض التطرّفات الواضحة في بعض كتابات الأدباء الفرنسيين على الخصوص، ومن المعلوم أنّ الضعيف يظنّ أنّ كل ما هو من الموضة جدير بالتقليد» (6).

إنّ الحداثة وفقاً لهذا الفهم مقولة غير عربية، هي ضرب من الموضة الوافدة وهو فهم يخفي توجساً من المقولة ويدعو ضمناً إلى إحكام التعامل معها وإن كان لا بدّ من هذا التعامل فليكن انتقائياً حذراً من معيّة السقوط في التقليد. ويظهر هذا في استدراك المقدسي الذي يقول: «ولكن يجب أن لا ننسى أنّ الآثار الكبرى التي تعبّر حقاً عن الحداثة قد جدّدت حساسية الإنسان مع الموجودات ومن هذه المؤلفات الكبرى أعلن آتي أشرت إلى لوحات سلفادور دالي ويمكن أن أضيف مسرح بيكيت والأمثلة كثيرة وهذه الحساسية هي التي تنتقل إلينا اليوم تدريجياً ونصلّتها... ورتباً أنّ مجموعات محمود درويش الأخيرة توفر لنا بعض الدليل على ذلك» (7).

وغير بعيد من هذا قول محمد أمين العالم: «الحداثة محاولة لاقتلاع الإنسان عن واقعه وباسم التجديد والتحديث، مرحباً بالتجديد ولكن التجديد الذي يعبر عن إحساسنا بالحياة، ومرحباً بالشطّحات الإبداعية التي نكتشف بها ولكن لا نتغزّب منها» (10). هكذا تتخذ الحداثة دلالة غريبة تدعو إلى الاحتراز وتستوجب التمييز والانتقاء.

أدونيس وجمالية القطيعة

إنّ اللافت في الرؤية الأدونيسية للحداثة أمران أوّلها أنّها جريئة مشاكسة لسياقها الفكري خلقت لنفسها ضرباً من الاستقطابية إما تحفظاً عليها يصل أحياناً إلى حدّ اتهامها بخدمة مشاريع مشبوهة (9) وإمّا تبنياً لها (من قبل مجلة «شعر»). وثانيهما أنّها رؤية نامية تقوم على التحدّي الذاتي والمراجعة وهو الأمر الذي يجد تفسيره في انشاق أدونيس عن خطّ مجلة «شعر».

ولهذا تفرّعت الحداثة عند أدونيس على دالتين تبيّن الأولى مقولة جمالية القطيعة وهي مقولة / أساس نهضت عليها الحداثة الغربية وتظهر في تعريفه الحركة الجديدة في الشعر بالقول :

«تستند الحركة الجديدة في الشعر العربي إلى الأسس الأدبية التالية :

أولاً، التمرد على الذهنية التقليدية الذي بدأه الشعراء القدامى وانصاحه وإصالة إلى أقصى ما تتيحه التجربة الشعرية دون أي نوع من أنواع الخضوع للتقليد، فلا يتم التجديد بالعودة إلى التقليد أو بالتلازم مع أشكاله الشعرية بل إنّ في ذلك انفصالاً عن الحاضر وتقييداً للحساسية وخيانة للواقع، التقليد ثبات والحياة حركة ومن يبقى في التقليد يبقى خارج الحياة...

ثانياً، تخليّ المفهوم القديم للشعر العربي وأعني بذلك تخليّ ما فيه من قيم الثبات وأشكاله من جهة ومن جهة ثانية تخليّ معناه بالذات، المعني الذي حدّد بآته

«كلام موزون مقفى» ومن ثم تخطي الثقافة الفيتية النقدية التي نشأت حول هذا المفهوم تخطي مصاحباتها جميعا.

ثالثا تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثيقة جمالية وأنموذجا لكل شعر يأتي بعده أو مقياسا له أو أصولا أخيرة» (10).

ويضيف في سياق آخر مؤكدا على معنى التمرد والتجاوز والتخطي، وهي جميعا إبدالات لمعنى القطعية «العل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة. فهو تجاوز وتخط يسايران عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية» (11).

وأما الدلالة الثانية للحدثة فهي دلالة إبداعية وقد خصصنا لها قسما من المحور الأول مستقلا.

الدلالة التوفيقية

يعتبر المعنى التوفيقى للحدثة الأكثر انسجاما مع الفكر العربي الحديث الذي كان منذ «الطهطاوي وكتابه» تخلص الأبريز في تلخيص باريز» يجعل من التوفيق بين مقتضيات الحدثة ودواعي الأصالة مقولته الأساسية وهي دلالة يعبر عنها تمثيلا لا حصرا عبد الله الغزالي بالقول: «الحدثة القدرة على تبين الثابت (من التراث) والتسك به وتبين المتغير الهامشي والتسامح في أمره إن كان ضروريا لحالنا الثقافية وحالتنا المعيشية أخذنا به وإن كان غير ضروري لها أوجاه بديل عنه أفضل منه تنازلنا عنه، هذه في رأيي الحدثة إنها معادلة واضحة الرؤية بين ماهو جوهري لا بد من التمسك به لكي تملك بهويتنا وقيمتنا الحضارية ووجودنا التاريخي وبين المتغير الذي لا يؤثر على هويتنا ولا على وجودنا ولكنه يعيننا على التحرك ويساعدنا عليه، هذا هو منظوري للحدثة معادلة بين الجوهري والهامشي» (12). وفي الوجهة الدلالية نفسها يلعب بعض الشعراء المعاصرين إذ يقول سميح القاسم:

«هناك تيار ثالث أعتقد أنني أحد ممثليه وهو يقول بحدثة تبدأ بالتراث وتستفيد من التجربة العالمية ولكنها تستمر وتتكامل مع التراث... وفي اعتقادي أن الحدثة شيء والاستحداث شيء آخر، وفي اعتقادي أن الحدثة شيء موجود يشكل راق في هذا التيار الوسطي لا سلفية ولا انقلاع من التراث، هذا هو تيار الحدثة كما أراه (13). وينحوم محمود درويش ذات المنحى حين يقول: «الحدثة بالنسبة لي هي أن أعبر عن عالمي النفسي وعالمي الموضوعي عن تاريخي الشخصي وتاريخي العام بأدوات حديثة تتفق مع متطلبات تطوّر الإنسان العربي في هذا العصر ولكن لا يمكن أن تأتي هذه الأدوات وهذه الدوافع من خارج التاريخ العام للشعر العربي» (14).

الدلالة الجدلية

إن الحدائي وفقا لهذه الدلالة هونتاج لضرب من الجدل المتشح بين الأصل العربي والوافد الغيري وهو فهم نجله عند جابر عصفور الذي يعرف الحدثة بالقول: «اللتقى منذ البداية على أن كل حدثة مرتبطة بمرحلة تاريخية معينة وأن الحدثة تقع في اللحظة التاريخية التي تؤثر بين الماضي والمستقبل في لحظة متوترة يتخلق فيها مشروع يحاول أن يتجاوز عناصر الماضي الجامدة في الحاضر إلى مستقبل ينبغي أن يتحقق. وبهذا المعنى فالحدثة باستمرار مشروع يتجاوز ينفي المشاريع القديمة ويستمد فاعليته من قدرته على حل المشاكل التي عجزت المشاريع السابقة أو المعاصرة عن حلها ما دامت الحدثة تقع في هذه اللحظة التاريخية المتوترة، الحدثة تمثل تعارضا بين ماض ومستقبل من ناحية وفي الوقت نفسه تمثل علاقة متوترة بين آخر غربي (15). وهكذا يتجاوز هذا الطرح التجاذب بين الأصل والوافد ويذهب ضمينا إلى التسوية بينهما عناصر ثقافية لا بد من أن تتفاعل تفاعلا متجعا، ومن ثمة يعلو على ما يمكن أن يكون صراعا ذا خلفيات حضارية أو قومية فتتحول الحدثة تعريفا إلى ضرب من العالمية.

الدلالة الإبداعية

من الشعراء المبدعين في تاريخ الشعر العربي كان مجدداً المتنبّي مجدّد ابن الرومي مجدّد أبو نواس مجدّد ... كلّ شاعر من الشعراء المبدعين في تاريخ الشعر العربي كان مجدداً وكان حديثاً بضرورة كونه مبدعاً ... كلمة إبداع أي ابتكار تعني التجديد وتعني الحداثة (19)

الدلالة النفسية

لقد ارتأينا أن ننسب هذا الفهم إلى النفسي انطلاقاً من كونه يفهم الحداثة على أنّها تمثّل ووعي بالتحوّل الطارئ على الشخصية العربية ثم التعبير عنه، وهو ما تدعّب إليه سلمى الخضراء الجيوسي لمّا تقول: «لا تكون الحداثة في الشعر مجرّد لغة وشكل وأسلوب في القول واقتناح تعابير جديدة وفي الوقت نفسه لا يمكن للحداثة في الشعر والأدب إلا أن تعبر عن نفسها بلغة وشكل جديدين وإلا أن تفتن باختراع الأسلوب المبتكر الذي يواكب تجاربنا غير أنّها تظل في الدرجة الأولى وقبل أي شيء آخر رؤية ساطعة لوضع الإنسان في هذا العصر وقدرته صادقة على أن يدخل الشاعر والأديب إلى روح هذا الإنسان وإلى تجربتها الحقيقية في الزرع الأخير من هذا القرن (العشرين). إن جزءاً كبيراً من شعرنا المعاصر لم يستطع أن يستبطن تجربة الإنسان الحديث، وما زالت المدينة مثلاً رمزاً مخيفاً وغولاً يأكل الأرواح ... من أكثر الشعراء المعاصرين عندنا حداثة في الروح والرؤيا (وتبع ذلك في التعبير واللغة) صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط إنهما في شعرهما يعيشان في مناخ النصف الثاني وحتى الثلث الأخير من القرن العشرين، استطاعا أن يبصرا هشاشة الإنسان في العصر الآلي وفي عهد الاستعمار الجديد المتشعب الذي اتحد مع قوى المال لكي يخرس إنسان هذا العصر ويقمعه قمعاً. وأن يتحسّساً وضعه كضحية للآلة وللطغيان الداخلي والخارجي (20). وقريباً من رؤية الجيوسي مانجده عند خليل خوري الذي يعرف الحداثة بما يلي: «ليست الحداثة ظاهرة، هي وعي عميق بكل ملامح الجدة في الحياة، في أداء الحياة، في إيقاع الحياة، في

تشكّل هذه الدلالة أرضية مشتركة للكثير من النقاد والشعراء العرب المعاصرين ؛ يفقد المصطلح بموجبه كلّ مدلول تاريخي وجغرافي فيصبح الحديث هو المبدع فوق المكان والزمان ويأتي على رأس الفاتلين بهذا الفهم أدونيس في بيانه عن الحداثة يقول : «ينبغي التأسيس لمرحلة جديدة : نقد الحداثة فالحداثة انتقال نحو رؤية ما حاسية ما ليست في حد ذاتها ولذا لها قيمة بالضرورة. الأساسي هو الإبداع من أجل مزيد من الإضاءة من الكشف عن الإنسان والعالم، الإبداع لا عمر له لا يشيخ لذلك لا يقيم الشعر بحداثته بل بإبداعيته، ليست كلّ حداثة إبداعاً أما الإبداع فهو أبدياً حديث (16) وعلى خطى أدونيس يسير إدريس القاقوري الذي يعرف الحداثة بالعبقريّة يقول : «أنا شخصياً أفهم الحداثة بمعناها البسيط على أنّها قبل كل شيء هي الأصالة، في نظري أنّ الشاعر الحديث هو الشاعر الأصيل، والأصيل بمعناه العميق الصافي النقي المتفرد المبتكر، إنه شاعر جيد ومتوقّف على نفسه وعلى إمكانيات وطاقات إبداعية يتفرد بها عن أقرانه عن جيله أو يتفرد بها في مرحلته التاريخية أو الأدبية. إنه في نظري شاعر محدث ... فأنت شاعر كبير في أيّة مرحلة من مراحل تاريخنا الأدبي هو شاعر محدث (17).

وفي نفس الوجة الدلالية يمكن أن نضع قول الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي يعرف الحداثة بقوله : «قد أجد الحداثة واحدة عند أبيات من قصيدة للنايعة الذبياني وأجدها عند أبيات من قصيدة «لسان جون برس» كما قرأتها مترجمة في اللغة الروسية، وقد أجد هذه الحداثة في قصيدة للسياثب أوالياني أوأمل دنقل أو عبد الصبور وهكذا ... إنّ التجربة الشعرية واحدة غير أنّ الحداثة هي الصوت الآخر، الصوت المضيق، الاضافة الفنية العالية هي ما يمكن أن ندعوه بالحداثة وليس الصدى للحداثة الأروبية الحداثة الأروبية إضافات (18). وفي ذات الجادة يسير الشاعر وليد سيف حين يقول : «كلمة الإبداع أو مصطلح الإبداع يعني الحداثة ... كلّ شاعر

تناولها في القول أيضا؛ إذن لن نصير «موردن» أوحداة إذا طلعتنا من قصيدة الوزن إلى قصيدة النثر؛ الحداثة أعمق من هذه الظواهر وأنا في رأيي لأبذل من مراجعة الموقف من الحداثة على أساس تعريف الحداثة نفسها أي ما هي الحداثة» (21). وهكذا نتخذ الحداثة مدلولاً نفسياً عندما تدعو إلى استبطان الذات العربية المعاصرة والتعبير بوقاء عن مشاغلها.

التراث من منظور حدائي

لقد كان طبعياً أن يظل التراث قائماً في صميم جدل الحداثة سواء بوصفه ماضياً ذهبياً يحد من الشعور بالهزيمة أمام الآخر أو بوصفه ماضياً ينطوي على أسباب هذه الهزيمة، وهكذا أصبح لزاماً على الفكر الحدائي أن يقيم علاقة مع التراث إما استنصاراً له أو مسائلة وإعادة قراءة، لذلك تعددت صورة التراث بتعدد زوايا النظر إليه.

إعادة قراءة التراث

هي دعوة يطلقها تمثيلاً لتوفيق بكار الذي يدعوا إلى ضرب من الإحيائية الجديدة حين يقول: «... لكن التراث تختلف فيه الأذهان لأبذل من إعادة النظر فيه، فيه عيون، فيه أمهات نصوص، فيه تجارب فنية أدبية فكرية عظيمة ينبغي أن نعرف كيف نحكي تلك النصوص، كيف نقرأها قراءة محيية، نجعلها قوى فعالة في حاضرتنا في واقعنا ثمة سوء فهم حتى في التراث، أنا أختلف مع السلفيين في هذا الموضوع وليس هذا من باب المفارقة. إن أكثر الحدائويين متفقون مع السلفيين من حيث لا يشعرون لأن نظرتهم إلى التراث لا تبعد كثيراً عن نظرة السلفيين، هم لا يرون في القصيد العربي القديم إلا المظهر الخارجي، هو قصيد عمودي والقصيد ينقسم إلى شطرين متساويين، ليست شاعرية القصيدة العربية القديمة بهذه الأشكال السطحية الذاتية، الشاعر العربي يخلق خلقاً داخل هذا الإطار ولكل نظرتة ولكل صوته

ولكل طرافته والإطار يكاد يكون واحداً» (22). ويلتقي مع دعوة بكار هذه منهج أدونيس في قراءة نصوص التراث الذي يظهر في قوله: «أن نقرأ اليوم نصاً شعرباً جاهلياً هو أن نقرأ سؤاله هو أن نكتشف الأسئلة فيه. هذا الأفق بما يختزله من اللقاء الممكن معه يشكل لنا نحن قراءه نصاً ثانياً داخل النص الأصلي، وهو يقدر ما يوفر لنا تجاوباً بين أسئلتنا وأسئلته يكون حياً حديثاً، أي غير مستفد على الرغم من كونه قديماً؛ هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة وهكذا تتمازج وتتداخل الأفاق وهنا يكمن كما أحسب المعنى الأعمق للتراث ومعنى الاستمرارية» (23). هي دعوات كما رأينا تبني التراث ولكنها تقطع مع قراءات له أساءت فهمه فأهملت تجاربه الكبرى، وهكذا يبقى التراث وفقاً لهذه الرؤية كنزاً دفيناً بحاجة إلى من يكشف عنه ومن ثمة تضحي إعادة قراءته مسألة ضرورية بل ملحة.

المنظور الإصطفائي الانتقائي

ينبغي من هذا المنظور أن تمارس على التراث عملية تخلص للقيم من الغث وهو الموقف الذي نجده مثلاً عند أحمد هيكل يقول: «الارتباط بالتراث ليس معناه أن نأخذها كما هو وإنما نأخذ ما فيه أصالتنا وحقيقتنا نأخذ ما فيه فضائلنا وطبيعتنا الخيرة الطيبة السمحة التي نعتز بها ونفخر والتي حفظت وجودنا إلى اليوم ولا نأخذ التراث أخذاً عشوائياً وإنما نختار منه ما يمثل حقيقتنا المشروقة» (24). وإذا كان التوجه الانتقائي واضحاً في هذا الموقف فإن اللافت فيه كذلك القاعدة الأخلاقية التي ينهض عليها عبر قوة حضور المعجم الأخلاقي

التجاوز والتجاوز

هي الثنائية التي يختزل بها جابر عصفور العلاقة بالتراث إنه ضرب من الاتصال والانفصال يقول: «من الواضح أن التراث العربي شأنه شأن أي تراث آخر ينطوي على عناصر كثيرة متفاعلة متعارضة متصارعة، التفاعل

ثقافة كلِّ إنسان، والفنّ الذي يكتب فيه ليس هناك إنسان يستطيع أن يفصل عن تراثه انطلاقاً (27). إنَّ طرحاً كهذا يحاول أن يجسم الجدل حول التراث من منظور حديثي عندما يحوِّله إلى مكوّن من مكونات الذات الكاتبة الحديثة لا تملك منه فكاً، إنَّ التراث وفقاً لهذا المنظور ذاكرة بل نبع تزلُّ لكلِّ إبداع حديث.

استلھام عناصر التّراث

ويتخذ هذا الاستلھام صبغة فنيّة، يتحوّل التّراث بموجبه إلى لغة شعريّة جديدة تمنح القصيدة المعاصرة راقداً يحدّ من ضيق عبارتها كما تمنحها خصوصيّة حضاريّة عربيّة، ولأنه استلھام فنيّ نجد الشاعر أمل دنقل من الأخذ به حين يقول: «أنا أعتقد أنّ العودة إلى التّراث هي جزء هام من تثير القصيدة العربيّة، ولهذا الاستلھام للتّراث يلعب دوراً هاماً في الحفاظ على انتماء الشعب إلى تاريخه ولكن يجب التنبّه إلى أن العودة إلى التراث لا يجوز أن تعني الشكّن فيه بل احتراق الماضي كي نصل إلى الحاضر استشرافاً للمستقبل... أنا أستخدم التراث العالمي بحجّة عالميّة الفنّ فلا يخدم التراث العالمي في رأيي في كثير أوقليل بل يلقي في نفس الوقت بترائنا الذي نريد أن نبثّه من جديد إلى زوايا الإهمال (28).

محاورة التّراث : التّناص

وهو ما يدعوا إليه مثلاً صبري حافظ الذي يرى أنّ علاقة الحداثة بالتّراث ينبغي أن تتخذ شكل التّناص مع نصوصه المبدعة غير أنّه يسوّي بين نصوص التراث العربي ومختلف النصوص الإبداعية حين يصرّح «إنَّ الحداثة ليست بأيّ حال من الأحوال انغلاقاً على الواقع أونيضاً نقدياً لا بدّ أن يقيم حواراً تناسيياً عمليّة تناسّ فغالة بينه وبين كلّ النصوص السابقة عليه... موضوع الحداثة لا تعني بأيّ حال من الأحوال انغلاقاً ولا تعني انصياعاً لتجربة الآخر، هي حوار الذات مع الآخر وحوار الذات

والتعارض والتصارع يرجع إلى طبيعة ظروف اجتماعية وتاريخية لا مجال لذكرها... هذه الظروف الاجتماعية والاقتصادية تجعل عناصر من التراث تضاد عناصر أخرى، فالذي يحدث أننا فيما يتصل بالحداثة نتبع مجموعة من التقاليد الإيجابية يمكن أن نسميها تقاليد التجاوز تبدأ من كلّ الذين خرجوا عن الإطار الجامد للقصيدة العربيّة وأرادوا تحريرها ابتداءً من أبي نواس مروراً بالأندلسيين انتهاءً بأبي العلاء بل ما بعد أبي العلاء أحياناً، فأظنّ أنّه في علاقة الحداثة بالتّراث علينا أن نفهم أنّ هذه العلاقة ليست علاقة نفي مطلق وإنّما هي علاقة اتصال وانفصال، اتصال بالعناصر الإيجابية في التراث تلك العناصر التي تدفع إلى تجاوز الحاضر وانفصال، عن العناصر غير الإيجابية التي تثبت الحاضر ولا تدفعه إلى التجاوز، وبهذا المعنى فكلّ حداثة في آخر الأمر خصوصاً الحداثة العربيّة هي حداثة تراثية بالمعنى الخلاق لكلمة التراث (25). ويعتبر هذا التّصور امتداداً لمفهوم جابر عصفور للحداثة وهو تصوّر مؤسّس على قاعدة جدلية العلاقة بين الأنا والآخرين التراثي والغربي.

التّراث ذاكرة الكتابة الحديثة

يقول المتصنّف الهامبي: «أنا أعتقد أنّ الشاعر يمكن أن يكتب شعراً أو غير شعر بدون ذاكرة ثقافيّة، أدونيس نفسه يقول «بالنسبة إليّ الذاكرة ليست مستودع الأشياء فقط، ويضيف «أنا أكتب من خلال ذاكرة متحوّلة» أي أنّه يقول أحتزن أشياء لكنّي أحوّلها وأعيد صياغتها. وفي الواقع لا توجد ذاكرة تحفظ في ذاكرتنا بالأشياء كما هي عملياً وفلسفياً فالذاكرة تخزن الإنسان الذاكرة تغير، نحن لا نحفظ في ذاكرتنا بالأشياء مفضّلة بل نحفظ بأشياء لا شك أنّ الزمن وحالات معيّنة نعيشها تؤثر فيها» (26). ومن ذات المنظور يذهب عبد القادر القط إلى القول: «نحن دائماً نتحدّث عن التراث والمعاصرة كأنهما عنصران كيميائيان لا بدّ أن نمزج بينهما أوكائهما طرفاً معادلة لا بدّ أن يحدث بينهما توازن. في الحقيقة إنّ التراث ممتدّ في نفس كلّ إنسان بصورة أو بأخرى بقدر يختلف باختلاف

مع ماضيها من أجل استشراف مستقبلها نفسه . وبالتالي فإننا نجد عددا كبيرا جداً ممن استطاعوا تحقيق هذا في كتاباتهم كانوا من أعرف الناس بالتراث من أعرف الناس بالماضي ... (29).

التراث مكوّن هوية

تتخذ هذه النظرة إلى التراث بعدا حضاريا وقوميا يصبح التراث العربي بمقتضاها مكوّنا رئيسا من مكوّنات الهوية العربية ومن ثمة تصبح المحافظة عليه صونا لهذه الهوية، يقول عبد الله الغزالي: «الفكر الإنساني هوفكر متواصل فكر يقوم على حلقات متسلسلة لا يمكن إقامة حاجز معرفي تام في حياة الأمة... هناك ثوابت قد تكون خفية لكنها موجودة وبجانب هذه الثوابت هناك متغيرات عديدة تتغير مع الزمن وتتغير مع المكان... لو تبينت لنا حال الثوابت من حال المتغيرات فعندئذ ستكون على بينة من أنّ الثابت هوالعنصر الذي يمثل الهوية في الأمة، أقصد بكلمة «يمثل الهوية» أننا لوألغيناها لتغيّرت عندئذ صورة الأمة ؛ لوقرّر العرب اليوم أن لا يتكلّموا اللغة الفصحى لاختلفنا لم نعد عربا لأصبحنا شيئا آخر» لوقرّرنا أن نلغي النحوالعربي لم نعد اللّغة العربية عندئذ هي اللغة العربية ستصبح شيئا آخر إذن اللّغة الفصحى والنحوالعربي شيء ثابت تتفق نحن فيه مع امرئ القيس على الرغم من فارق ألف وخمسمائة سنة (30).

الإضافة إلى التراث

أن يضاف إلى التراث هو وفقا لهذه الرؤية أن تقام العلاقة معه على أساس من التواصل والامتداد بعيدا عن التناسخ والتشابه، وإنما ترابط الحلقات في سلسلة الابداع العربي بل الانساني بعامة وهو ما يراه مثلا محدّد الأسعد الذي يقول متحدثا عن الشعيرة العربية المعاصرة أنا اعتقد أنها إضافة إلى الشعيرة العربية التاريخية لكن ليس بالضرورة أن يكون الامتداد مشابها وليس بالضرورة أن يكون هناك تماثل بين شاعر في القرن العشرين مع

شاعر في القرون الوسطى مثلا، هذا لا يعني امتدادا أنت تصيف أنت تبعد إذن أنت تقف على أرض واحدة مع المبدع الذي كان قبلك قبل ألف سنة مع مبدع آخر كان موجودا في منطقة أخرى من العالم... هناك إبداع هناك أجوبة على أسئلة استطاع هذا الشاعر أن يتوصل إليها، أسئلة سألها أي إنسان في أي مكان، من هنا قيمة التواصل. اذا استطعت كشاعر أن تجيب على أسئلة كائن بشري مولود قبل ألف سنة أوسولد بعد ألف سنة تكون قد وصلت في الحقيقة إلى مستويات رفيعة جداً من الوعي لوجودك من ناحية كائنات لك جنسية محدّدة ومن ناحية أخرى لك هوية أوجنسية أكبر (31).

العلاقة مع الآخر من منظور حدائي

تحتل العلاقة بالآخر حجرا من جدل الحداثة هذا إن لم نقل إن انفتاح وعي العرب على هذا الآخر نموذجاً حدائيا هوالقاعدة التي قام عليها مشروع الحداثة العربي، ومن ثمة لم يتسن دخول مقاربة الحداثة دون التحديد للعلاقة بالآخر. وكما كان شأن المواقف من «الآخر التراثي» تباينت مواقف النقاد والشعراء العرب المعاصرين من الآخر عربيا أوغربي.

العلاقة مع الآخر التقاء على الإبداع

ويسوّي هذا الموقف بين الآخرين التراثي من جهة والغربي من أخرى اتصلا عنهما تقليدا واتصلا بهما ابداعا ليقف في منطقة وسطى بين الانغلاق والانفتاح يقول جابر عصفور: «... فعلاقة الشاعر المحدث بالآخر التراثي لا تختلف جذريا عن علاقته بالآخر الغربي من منظور الإبداع، ذلك لأنه لايقبل هذا ولا يقبل ذاك ولهذا فيقدر ما الحداثة في لحظة تاريخية من لحظاتها ليست تقليدا لماض فهي ليست تقليدا لحاضر آخر. ومن هنا تتميز أصالة أي حادثة بما تطوي عليه من عناصر الذاتية، هي وليدة هذا الجدل وهذا التوتر بين الماضي والمستقبل وبين الأنا التي تبعد الحداثة في هذه

غير أنه يرى في هذا التنوع عنصر إغناء وإضافة وهذا الموقف وإن كان منشأ إلى زمن الأصول فإنه يعول على أن تكون العلاقة بالآخر علاقة صدام أو تعارض، إنه ينطوي على معنى التكامل مع الآخر.

التريث والانتقاء من الآخر

يقول عبد القادر القبط : «إذا تصوّرنا الحداثة هي أن نتبع فلسفات الفن والأدب في أوروبا وأمريكا وروسيا والغرب على الإطلاق فإنّ هذه ليست الحداثة بالمعنى الصحيح، ليس معنى هذا أن نسد الباب أمام هذه الثقافات الخارجية ولكن لا بد أن يكون هناك نوع من التريث والاختيار والانتقاء من هذه الثقافات ومحاولة المزج ثم محاولة أن ندخل في الاعتبار طبيعة المتلقي الأوروبي. المتلقي الأوروبي متلقٍ تجريبي كما أنّ المبدع الأوروبي مبدع تجريبي. هواجس هذه التجارب وهذه المغامرات الأدبية وهواجس ثقافات خاصة ويستطيع أن يجاري الأديب في هذا الإبداع أو أن يحسن الظنّ على الأقل، بهذا الإبداع حتّى إذا لم يستطع أن يقبله رفضه عن وعي لكن المتلقي العربي مازال مشدوداً إلى رحمته كبير إلى التراث ومازال محافظاً إلى حدّ كبير ويشك في الجديد فإذا لم يتخلّ الأديب عن الجمود وإذا لم يعدّ نفسه كاتباً للأجيال القادمة، وإذا عدّ نفسه صاحب رسالة، وإذا رأى أنّ من حقّ أهل عصره أن يجدوا أنفسهم وقضاياهم في أدبه الذي يثقلونه فإنّه لابدّ أن يتردّد كثيراً في أن يقبل معنى الحداثة بهذه الصّورة (35). واضح ما في هذا التصوّر من توجّس واحتراز من التعامل مع الآخر، ترى في خلقيتها منهج الطوطاوي الذي اختزلته عنوان كتابه «تخليص الأبريز» وهو منهج يقبل على الآخر مشروطاً بالحذر متريثاً متتقياً.

العلاقة مع الآخر تكامل معه

وهو تصور يتجاوز قبول الآخر إلى اعتبار العلاقة معه حاجة ضرورية وعنصر إثراء وتكامل يقول عز

اللّحظة التاريخية والآخر سواء كان هذا الآخر في ألبوت مثلاً أو غير ألبوت (34) ويضيف «... لا نستبدل الآخر التراتي بالآخر الغربي، نحن لسنا هذا ولاذاك أنت مثلاً لست أباً نواس وبالقدر نفسه لست همتغوي، أنت شيء مختلف عنهما وقد تكون في علاقة معهما لكن العلاقة مع هذين الطرفين لا تعني الاتحاد والمماثلة، بل تعني أخذ المعطيات التي تسهم في عمليّة الإنتاج أو عمليّة إعادة الإنتاج، عمليّة الإنتاج هي التي تصنع الخصوصية وهي التي تصنع الحداثة وهي التي تجعل حداثك متبيّرة عن حداثة غيرك (34). وهكذا يزيل هذا التصور الحدود ويسقط الحواجز بين الأنا والآخر فيجمع أكثر ممّا يفرّق على قاعدة الإبداع العالمي والانساني.

صون الأصالة ضمان التفاعل مع الآخر

يرى هذا الموقف أنّه لا تفاعل حقيقي مع الآخر إلا إذا ظهرنا بمظهر الأصل، يقول صالح جواد الطنعة : في الحقيقة نحن في هذا العصر نعيش في قرية كويّة فلا بدّ من أن نتفاعل ونحافظ على أصالتنا إذا أردنا أن نصبح أديباء فرنسيين أو أدباء أمريكيين فهم ليسوا بحاجة إلينا. أدباء أمريكا اللاتينية لم يقلدوا، حافظوا على روحهم وأصالتهم ولكنهم استطاعوا أن يتكلّموا بلغة العصر ولغة تتجاوز الحدود القوميّة ومن هنا تخرج أعمالهم بصورة مؤثرة في مختلف أنحاء العالم. لماذا يتلقى الغربي في أوروبا في روسيا في أمريكا بعض أعمال الكاتب الأمريكي اللاتيني ماركيز بهذه السهولة؟ لا لأنّ أعماله تماثل الأعمال الأنكليزية أو الفرنسية بل لأنّ لها خصوصيتها ولها بعدا العالمي لها لغتها التي يمكن أن تصل. ويمكن أن تقول الشيء ذاته عن الأدب البياني، الأدب البياني لم يفقد تراثه ولكنه استطاع أن يعي ويستوعب التراث العالمي ويخرج عمله محافظاً على خصوصيته اليابانية ومن الممكن أن نأخذ اليابان كبداية أسبوي يمكن أن نأخذها مثلاً على إمكانية الحفاظ على الخصوصية بصورة لا تضع حدوداً تمنع هذه الخصوصية من الانتقال للمخارج (34). غير خفيّ ما في هذا الطرح من إدراك لأهمية التنوع الثقافي والحضاري،

تغرب منها يمكن أن تثبت لي إصبع سادسة في يدي، هل هذا جديد؟ هل هوجديد حقاً؟ ألا يخشى أن تعرقل لي حركة اليد؟ إذن إضافة الإصبع السادسة ليست جديدة رغم أنها إضافة ولكنها قد تكون معرلة ليدي المهم كيف حال يدي؟ قد تكون بالأصابع الخمس بالشكل القديم أفضل... أنا ما أزال أحب الشاعر العراقي الكبير محمد مهدي الجواهري هل مشكلة الجواهري أنه عبر بالشكل القديم؟ أي شكل قديم؟ المهم الروح والدلالات والعمق والفاعلية وما يهزني من شعر وفي نفس الوقت أتذوق الشعر الحديث أتذوق شعر نزار قباني، هذه كلها اتجاهات مختلفة، لكني لا أستطيع أن أقول كما قال لي أدونيس مرة في مؤتمر في لندن: إن الشعر هوما ينشر في مجلة «شعر» أو أن ما لا ينشر في مجلة شعر ليس بشعر... وبالتالي هناك قياس معه لشاعرية الشعر، لا يمكن هذا لقد قلت مرة في مقالة لي عن أدونيس إننا لوطبقنا معياره للشعر على شكسيير لأخرجنا أغلب شعر شكسيير من الشعر وأخرجنا أبا العلاء كله من الشعر (37). يعكس هذا الخطاب الانفعالي تحذيراً من الاقتلاع والتفسيخ ولئن كان لا يصل إلى حد الدعوة إلى مقاطعة الآخر فإنه ينزع منزعا قوميا مؤكداً على قيمة الخصوصية الثقافية والحضارية، ومهما تكن خلفيات هذا التصور فإن الواضح فيه مهاجمته تياراً حدثانياً منبهاً بالآخر.

لاحداثة على أفق الآخر

لئن كان هذا الطرح غير بعيد عن سابقه تحذيراً من الانقلاع والقطعية مع الماضي فإنه لا يرى إمكانية التحديث فنياً على أفق الآخر فهذا سميح القاسم يقول: «أنت لا تستطيع أن تبني حداثة على أفق الآخر يجب أن تبني حداثتك على أفقتك أنت لا تستطيع أن تستورد وحين يستورد أي قطر عربي ولا سيما أقطار النفط تكنولوجيا غير موجودة لدى العرب في المنازل والسيارات هل يعني هذا أننا أصبحنا أكثر حداثة من الغرب؟

الدين إسماعيل: «إن الجهود التي تبذل في مجال المتاحج النقدية في الفكر والأدب الغربي هي جهود تحاول أن تشق طرقاً مختلفة لكي تتكامل آخر الأمر سواء تم هذا بتخطيط أو كان يتم تلقائياً لأنه يعتمد أساساً على صدق المحاولة وعلى جديتها. فإذا كان هناك هذا التنوع، الوحدة التي تجمع هذا التنوع الظاهري بالنسبة لنا، ماذا يضير في أن نستوعب هذا كله وأن نصهره ونقدمه بما يلائم منطقنا، وبعبارة أخرى لماذا لا نكون إناء من الأواني المستطرقة بالإضافة إلى أنه إناء امتداد واتصال أيضاً بمادة تراثية أخرى ليست معروفة لدى الكاتب والمفكر الغربي. لو أن رجلاً مثل تشومسكي في مسائل النحو التوليدي واللغة بصفة عامة كان متاحاً له أن يقرأ قراءة حقيقية ومستوعبة التراث العربي في مجال الدراسات اللغوية، وأن يقرأ على وجه التحديد كتابات عبد القاهر الجرجاني، بمعنى أن هذا التراث لو كان جزءاً من ثقافته كما أن التراث اليوناني والروماني والأوروبي كله يشكل جزءاً من ثقافته أعقد إمكانية تشكيل أفكاره ونظرياته تشكيلاً يختلف في كثير أوقليل عما انتهى إليه. المشكلة أنه لم يكن هناك التواصل من جانبهم مع تراثنا. نحن لدينا هذا التواصل وفي الوقت ذاته نحن على صلة بكل يتجوز، هذا التميز يجعلنا كما قلبه مطالين يتجقق هذه المعادلة، أن نرى إلى أي حد أو إلى أي مدى وصل تفكيرهم في القضايا المطروحة وفي الوقت ذاته إلى أي مدى يستطيع التراث العربي الذي نحن امتداد له أن يزودنا بالأدوات التي نقرؤهم بها أو نقرؤه بهم، وبهذه الطريقة نحدث نوعاً من الاستطراق بين الفكر العربي تراثاً وبين ما يجري من محاولات منهجية على الساحة العالمية أو في الفكر الغربي عموماً (36).

لا للإنقلاع من الواقع باسم الحداثة

يقول محمود أمين العالم: «الحداثة محاولة لاقتلاع الإنسان من واقعه، وباسم التجديد والتحديث، مرحباً بالتجديد ولكن التجديد الذي يعبر عن إحساسنا بالحياة، ومرحبا بالسطحات الإبداعية التي نكتشف بها ولكن لا

«شعر»: أهم شيء صنعته مجلة «شعر» هو أنها قالت «الإنسان العربي جزء لا يتجزأ من العالم وعلى العربي أن يدخل الحضارة العالية ويعمل من ضمنها كيف نطق خارج هذه الحضارة وقصائدها؟ إنها تنمو فهل تعود إلى الوراء؟ كيف نأخذ السيارة الحديثة ونلعب مخترعها» (40). ويقول الشاعر أحمد دحبور رداً على تصنيف له ضمن خط واقعي ثوري: «... إني بريء من هذه الواقعة الثورية وإني أبحث عن صوتي وإني أعتذر من التراث العربي إنه خزائني والتراث العالمي أيضاً هو جزء من أراث ذاكرتي وإن مدرستي الأولى هي الحياة. أنا أؤمن ببساطة بحضور الشاعر في العالم» (41).

خاتمة

لقد قصدنا قصداً في هذه الدراسة أن نتجنب التقييم لهذا الطرح أوداك حكماً له أو عليه وإنما كان مشغلنا إبراز التنوع والتفاوت بين آراء النقاد والشعراء العرب المعاصرين تقلاً للجدالة وما رابنا أنه متعلق بها من صلة بالآخرين القرائي والغربي. ولذلك جاء عملنا استعراضاً لهذه الآراء أقتناه على تبويب وتصنيف دالين وإذا كان للتفاوت في الآراء من دلالة فإنما هو دال على عجز الخطاب النهضوي العربي طوال المائة سنة الماضية عن إعطاء مضمون واضح ومحدد. لمشروع النهضة التي يشر بها... فلقد ظل ينوس بين طرفي معادلة مستحيلة الحل معادلة «الأصالة والمعاصرة» التي تطمح إلى تحقيق التكامل بين سلطتين مرجعيتين مختلفتين تماماً... سلطة النموذج العربي الإسلامي الوسيطى وسلطة النموذج الأروبي المعاصر (42). ولعل الكلام يفقد معناه إذا صارت الجدالة مثلاً أو أنموذجاً لأن المثل أو الأنموذج يقوم في جوهره على التحديد ولأنّ الجدالة انطلاقاً خارج الحدود ورفض للنمط (43). ينبع عملنا بشكله الذي جاء عليه من إيماننا بأنّ تقديم البدائل لابد أن يترّ بالمراجعة ونقد الذات وهو ما حاولنا أن نسهم فيه ولو بتواضع.

أنا قرأت «اليوت» وقرأت «سان جون بارس» وقرأت الشعر الألماني والأمريكي لاستفادتي الشخصية لثقافتني العامة لكن أعلن جهاراً نهاراً أنني لم أشعر بأي ضرورة لتمثل هؤلاء الشعراء، أحس بأننا أقدر منهم على تكثيف الحالة الشعرية بادواتنا الغنية والثرية بلا حدود، ولنا حاجة للاختفاء والاختباء وراء الذهبية وراء التصنيع لست بحاجة إلى قصيدة الكمبيوتر، ماذا تريدون مني؟ (38).

ويقول الشاعر محي الدين فارس «... من التنبؤات التي تأتي إن أحسست أنها تريد أن تهدم تراثنا العظيم لا التفت إليها أنا أمثلك أنفاً يشم وأذناً تسمع وعينا ترى لأن الاستعمار ربما مد أصابعه فالجدالة إن كانت امتداداً للماضي واستشرافاً للمستقبل واحتضاناً للآن وعدم خروج عن الأصالة واللغة العربية كنت معها لا مانع من تطوير كل هذا أما إن كان التطوير لتهديتها خدمة لمؤسسات مشبوهة فأنا أرفضها ومنذ متى كان أدبنا بعيداً عن الأصالة؟

في العصر الجاهلي؟ ما بعد الجاهلي؟ في العباسي؟ في الأندلس؟ في بداية النهضة؟ عند الهاجيين؟ عند جماعة الديوان عند الرواد المعاصرين؟

أي جدالة تريد أن تقطع العلائق مع الماضي المجيد والقيم والجواهر الخالدة فهي مرفوضة نحن نؤمن بالتنقيح وفتح النوافذ والتنازل الثقافي مع كل الحضارات والثقافات بشرط ألا يكون على حساب إبداع عقدة النقص من أدبنا العربي، والباب مفتوح دائماً من أجل الإضافة (39).

الانخراط في العالم

تكاد ثنائية الأنا والآخر تنفني تماماً من هذا الطرح ذلك أنه طرح يؤمن بضرورة أن يعول المبدع عموماً والشاعر خصوصاً عن التصنيف الجغرافي والفكري ليحل في العالم حلول المنخرط في حركته والفاعل فيه يقول الشاعر يوسف الخال متحدثاً عن دور مجلة

- (1) فيصل دراج «الحداثة العربية بين زمنين» مجلة الكرمل رام الله فلسطين العدد 80 صيف 2004 ص 138.
- (2) محمد عبد الحارثي «خطاب العربي المعاصر» مركز دراسات للرحلة العربية ط 4 بيروت 1992 ص 207.
- (3) فيصل دراج «الحداثة العربية بين زمنين» الكرمل ص 137.
- (4) انظر مقال «حداثة» بدائرة المعارف الفرنسية «إيفرساليس».
- (5) فيصل دراج «مستقبل النقد الأدبي العربي» ضمن «آفاق نقد عربي» دار الفكر المعاصر بيروت لبنان ط 1 2003.
- (6) جهاد فاضل «أسئلة النقد حوار مع النقاد العرب» الدار العربية للكتاب د ت ص 23.
- (7) المصدر السابق ص 24.
- (8) المصدر السابق ص 345.
- (9) راجع حوار عبد الوهاب البياتي ضمن «أسئلة الشعر حوار مع الشعراء العرب» لجهاد فاضل، الدار العربية للكتاب د ت ص 190.
- (10) أدونيس «زمن الشعر» دار العودة بيروت ط 3، 1983 ص 38.
- (11) أدونيس «زمن الشعر» دار العودة بيروت ط 3، 1983 ص 9.
- (12) المصدر السابق ص 21.
- (13) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص 142.
- (14) المصدر السابق ص 308.
- (15) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص 52.
- (16) أدونيس «داعية لهيب القرن» دار العودة بيروت ط 1 ص 144. أورد محمد يسر ضمن «الشعر العربي الحديث» بنياته ولبناناتها» دار توفيق للنشر ط 3، 2001 ج 3. الشعر المعاصر ص 20.
- (17) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص 27.
- (18) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص 27.
- (19) المصدر السابق ص 373.
- (20) المصدر السابق ص 127 - 128.
- (21) المصدر السابق ص 104.
- (22) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص 48 - 49.
- (23) من أدب أدونيس الكاتب إلى أدب القارئ «محلة الكرمل» بيروت ع 3 شتاء 1982 ص 160.
- (24) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص 17.
- (25) المصدر السابق ص 51 - 52.
- (26) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص 17.
- (27) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص 188.
- (28) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص 43 - 44.
- (29) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص 186.

- (30) المصدر السابق ص 213
 (31) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص 299.
 (32) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص 52.
 (33) المصدر السابق ص 54.
 (34) المصدر السابق ص 177 و 186
 (35) المصدر السابق ص 189
 (36) المصدر السابق ص 242 - 243.
 (37) المصدر السابق ص 346.
 (38) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص 143.
 (39) المصدر السابق ص 330
 (40) المصدر السابق ص 380 - 381.
 (41) المصدر السابق ص 13.
 (42) محمّد عابد الجابري «الخطاب العربي المعاصر» ص 196
 (43) محمّد فريفة «الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي» جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية تونس
 كلية الآداب متونة 2000 ص 12.

المصادر والمراجع

- أدونيس «زمن الشعر» دار البؤدة بيروت ط 3 1983
 - أدونيس «من أدب الكاتب إلى أدب القارئ» مجلة الكرمل بيروت الممدد 5 شتاء 1982
 - جهاد فاضل «أسئلة النقد حوار مع النقاد العرب» الدار العربية للكتاب دون تاريخ
 - جهاد فاضل «أسئلة الشعر حوار مع الشعراء العرب» الدار العربية للكتاب دون تاريخ.
 - بيس (محمّد) «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها» ج 4 مساءلة الحداثة» دار توفيق للنشر، الدّار البيضاء المغرب ط 2، 2001
 - الجابري (محمّد عابد) «الخطاب العربي المعاصر» مركز دراسات الوحدة العربية ط 4 بيروت 1992
 - ذراع فيصل «الحداثة العربية بين رمزين» مجلة الكرمل، فلسطين، الممدد 80 صيف 2004
 - ذراع فيصل وسعيد يقطين «آفاق نقد عربي معاصر» دار الفكر المعاصر بيروت ط 1 2003.
 - الشرفي (عبد المجيد) «الاسلام والحداثة» الدّار الترمسية للنشر (مواقفات) 1990.
 - شكري (عالي) «النهضة والتسقوط في الفكر المصري الحديث» دار الطليعة ط 2 بيروت 1982.
 - فريفة محمّد «الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي» جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية تونس
 كلية الآداب متونة 2000
 - الفاسي (محمّد) وصولة (عبد الله) «العكر الإصلاحي عبد العرب في عصر النهضة» ط دار الجروب للنشر
 تونس 1992

تجليات التاريخ في شعر أبو ريشة

وليد مشوح

مدخل :

إدع عمر أبو ريشة شخصية أدبية - فنية؛ قامت في ألباء حراك ثقافي له امتداداته التاريخية التي كوّنت بدورها المذهب الأدبي بعد مخاض في الرؤية النقدية، شهدته تجارب الأدب في العالم، وفي الوطن العربي (مشوقاً ومغشياً)، ومن ثم تفضت شخصيته الأدبية، وصولاً إلى تأرجح شخصيته الفنية بين مذاهب الأدب ومدارسه، بما وسم ناتجه الأدبي بميمس اللا استقرار على مذهب معين، واللاتيمية لمدرسة نقدية غلبت على مساحة أعماله الأدبية، النزعة الرومانسية، والكلاسيكية الرومانسية، أو الرمزية بدرجة أقل، والسوريالية في النادر.

وهكذا نتبين أن (عمر أبو ريشة) لم يتشكل من فراغ، ولا هوفي (تاريخه الأدبي) يتجلى طفرة عفوية، بل إن مكوناته الأدبية الشعرية قد تشكلت عبر مسيرة ثقافية حافلة ولاتنة في الوقت نفسه، لذا احتفى به دارسوا الأدب ونقاد.

استلهام التاريخ في شعر عمر أبو ريشة :

إنّ اهتمام الشعراء المعاصرين بالتراث لم يكن لذاته أو استجابة لمكونات شخصيته، أولاً لأن التراث كنز عظيم فحسب؛ بل لأنه الوسيلة الأساسية التي تمكن الشاعر

في البدء؛ لا بد من تحديد ماهية العلاقة بين أعمال «عمر أبو ريشة» الأدبية والتاريخ العربي من جهة، والعالم من جهة أخرى، هذا وللوصول إلى هذا الهدف نرى ضرورة تسليط الضوء على المكونات الثقافية التي ألفت تلك العلاقة أولاً، ومن ثم الإلمام بالمكونات الشخصية الذاتية للشاعر؛ فالعلاقان تؤسسان لبناء أعماط الشاعر الفكرية بما تشكلانه من حراكه الثقافي ضمن نزوعاته النفسية التي باتت النواة الفاعلة في تكوّن اتجاهه الفكري، مع ملاحظة ذلك التداخل النفسي والفني في صياغاته الأدبية.

ف«عمر أبو ريشة» شاعر ومؤرخ وقاصّ ومسرحيّ سواء في مجموع نتاجه الفكري، أو في القصيدة الواحدة، أو في مسرحياته، والذي ينظر في نصه الشعري أو المسرحي؛ تطل عليه ملامح القاصّ فيه من خلال الحوار الشفيف بين الـ أنا / والـ هو /، أو بين الـ أنا / البراتية والـ أنا / الداخلية؛ مثلما تطل عليه شخصية المؤرخ من خلال إيراد الحدث الواقع في الفعل الماضي، ملتقنة - بفنية شاعريّة - إلى الحاضر تدعمه بالموقف الإيجابي - في الأمل بالبناء الفني المؤسس للمستقبل.

أعطته حقه من التحميص والنظر حتى تبين صدقه من كذبه... (1).

إذن، وكما يستلهم المبدع التاريخ، لابد من توفر شروط الوحي، وصياغة التمثل، ووضوح الغاية، والمقدرة الفنية على خلق الرابط المنطقي بين الماضي والحاضر، وصولاً إلى غاية الاستلهام ومن ثم التوظيف.

والشاعر عمر أبو ريشة واحد من أولئك الشعراء العرب المعاصرين الذين فقلوا التاريخ بمستلزماته التراثية كلها، ووضعوه في سيرورة تجريتهم الفنية ليتحول - بالنالي - إلى ثقافة من أهم ثقافات إبداع القصيدة الشعرية، أو هو المكنون القائم بين اللحمة والسدى الصانع لنسيج القصيدة العربية المعاصرة التي تقوم على الحس التراثي كبديل عن السرد والرصد التاريخيين، وهكذا تجلج الماضي في شعر أبي ريشة، ليمثل نبوءة أوحدها تضم الحاضر للمستقبل، كما يتجلى في التاريخ بمثابة تأويل إبداعي، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية انفازت به شخصيته الشعرية، ليفدو الجدل بين الحاضر والماضي في فنه. الحاضر بين الفعل وردة الفعل، التي تحول إلى فعل في إلغاء المواجهة بين الحاضر والماضي، وإعلاء لهما على التوحد في الرؤية والموقف.

ويبدو أن الشاعر؛ الرائد والحادي، يتوجه مباشرة إلى الجوهر المشرق الذي يقوم عليه التاريخ، وهذا الجوهر يتمثل بالقيم والمناقب بوضعها «الارت الباقي في وجدان الجامعة البشرية، تتناقله جيلا في إثر جيل، ناهضة إلى العلا بمثابة، في مقاربة للبعد البعيد، صوالكمال... (2)

وما أن الشعر التميز يبلغ إلى الصميم الوجداني ؛ فإن من شأنه أن يوجه المرء باتجاه ماهيته وفحوه أو... أن يحيله على روحه أوعلى مهنته بالضبط. ولعل هذا التوجه أن يستلبي إيقاظ النفس على جوهرها، وإيقاظ الإنسان على إنسانيته، أوعلى الإنسانية... أي يخلق في داخلك شعورا ساميا، بأنك كائن روحي تصمد إلى الأعلى، وتأخذ معك بقية الأشياء، فتخلصها من دونيتها، وتضعها السقيم... وغاية القصيدة العظيمة هي جعل النفس زكية طيبة بواسطة ما يندرج فيها من

من الاستمرار في الكتابة الإبداعية، إذ بواسطتها يتاح له نقل أحاسيسه الوجدانية، وتجربته الفنية إلى الجمهور المتلقي، لما في هذا التراث من لغة مشتركة، وقيم متفق عليها ضمن الدائرة الرؤيوية التي قامت عليها التكوينات النفسية للشعراء العرب الذين وعوا وشهدوا التحولات الاعتقادية والمعتقدية، ناهيك عن تطور المجتمع والعلم، إضافة إلى النضال الشعبي ضد الاستعمار، والتوجه الإيماني نحو الحرية والاستقلال.

فالشعراء القدامى والمعاصرون، لجؤوا إلى التاريخ العربي الإسلامي واتخذوه مصدرا في صياغاتهم الإبداعية على تفاوت - بالطبع - فيما بينهم، وشيئا فشيئا تحولت هذه الغاية إلى إيمان، وسرعان ما تحول الإيمان إلى حركة تعني بتفعيل معضيات التاريخ، ووضعها - عن ثقة ومقدرة - في مواجهة واقع حياتهم.

فالتاريخ نتاج خبرة إنسانية كما أقر بذلك علماء الاجتماع العرب؛ القدامى، والمعاصرون، وهذه الخبرة وضعت في خدمة المجتمع كحقيقة دافعة للتطور والتحضر، علما أن علماء الاجتماع أوصوا بشروط واضحة لتفعيل التاريخ كضرورة لسلطة في ظل المجتمع والإبداع، ومن أهم هذه الشروط: الوحي التام بمهاميات التاريخ، والجدية في مثله، والوضوح في الوعي به، والمقدرة على إيداعه، وكان على رأس هؤلاء رائد علم الاجتماع العربي عبد الرحمن بن خلدون الذي حدد هذه الشروط، ووضحها بقوله: «... اعلم أنه ل ما كانت حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال، مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر، بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما يتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال. ولما كان الكذب منطوقا للخبر بطبيعته، وله أسباب تقتضيه. فمنها التثيمات للأداء والمذاهب، فإن النفس إذا كانت على حال الاعتدال في قول الخبر

سمو أو علو. ففي سواء شرط خارجي يتفخ ويترفع دون توقف بتاتا، يأتي سمو الشعري ليكون بديلا عن إصرار العالم الساقط على رفض الصعود إلى مستوى عال من شأنه أن يحيل الحياة إلى سعادة دائمة هائلة... (3)

وهنا يلتقي التاريخ بالشعر، إذ يقف التاريخ عند الغاية - الخلاصة للشعر، حيث يأخذ الشعر بيد الإنسان صوب كماله الخالص، وذلك بتأثيره على بنيتة الداخلية ابتغاء تخليصها من نقصها، أومن خشونتها ودمامتها إلى حال من الدماعة والعذوبة والشعور الرفيف. بيد أن القصيدة لن تأخذك إلى كمالك - على رأي يوسف اليوسف - إلا إذا كانت هي نفسها كاملة، أي إلا إذا خرجت من نفس كاملة، إذ لا يصنع الكمال إلا الكامل وحده، وهي لن تكون كذلك ما لم تندرج فيها تلك القدرة الكافية على خلق الشعور بالسمو في سريرة المتلقي. وههنا يتبدى الأساس الأخلاقي للفن واضحا تمام الوضوح

ويسبب هذا سمو والقدرة على إنجاز الكمال يجوز لهم أن يزعم بأن الشعر التميز كثيرا ما يتبدى وكأنه ينتسب إلى حاضر أبدي لا يزول (أدبنا) إمام من مملكة الديمومة المعصية على قوة التفرغ للأرواح. وبذلك فإنه يشبه عالم الأساطير، وبذلك لأشبه كثيرا عا يمزج مبدأ الثمالة بمبدأ الدلالة، ففي الأسطورة معنى امتزج بالنشوة، ولهذا شعر المرء بأن القصيدة العظيمة يتدرج فيها شيء من جوهر الحلم، وسلطة الموسيقى، والعرش الصوفي المتجه صوب الذوبان في غموض الكون، أو صوب الالتقاء بالسر الراحم في أقصى النائية (4).

وعندما يستلهم الشاعر التاريخ ليكون مدار نصه الشعري ؛ فإن أول ما يقوم به هو رسم مساحة جد شفيفة بين التاريخ والنص، هذه المساحة نستطيع وسماها بـ /الحلم/، وهذه المساحة هي التي تكسر حدة السرد، وتحمل الحقيقة التاريخية، فالتاريخ حقيقة مروية فيها التفاصيل الرئيسية التي تقوم على السرد، والشعر حلم وخيال وفن، لا يحتاج الشاعر الذي يريد التاريخ ملهما، والشاعر الذي يريد استلهام التاريخ لغاية - عقيدة أو قيمية

أوفنية - إلى مكانة فنية عالية الجودة في التشكيل الفني للتاريخ ضمن النص الشعري، إضافة إلى حاجة بديهية للثقافة في التاريخ، لأن الشاعر في استلهام التاريخ يتحول إلى راو معاصر أو منتقب ماهر عن المعنى، حيث يجمع جزئيات العلاقة بين الحدث أو الشخصية أو الموقف ويصوغها لوحة توضع بتصرف الوجدان المتلقي.

توظيف عمر أبوريشة للتراث : الرؤية والموقف :

توظيف التراث - على اختلاف مصادره وألوانه - في شعر عمر أبوريشة لم يكن مجرد ظواهر كونية عابرة، لم يعد لها تأثيراتها في صيرورة الشاعر أوفي صيرورة أمته العربية والإسلامية ؛ بل أضحت صيغا وأشكالا إبداعية، اكتسبت دلالات جديدة، ودوال مغايرة. فالشاعر عمر أبوريشة ينقل من خلال تلك الوشيجة القائمة بين الذات الشاعرة الـ / أنا / والجمعية الشمولية (الإنسانية) عن رؤية شعرية شمولية هي - بعد ذاتها - مكونة الإلهامي - وهو موقف نفسي، هي تربيته الشعرية - الإحساسية من قضايا حراك عصره، وبالتالي واقع ذلك الحراك ومقاييسه ورواياته.

فهو ذات متفردة تصب في تاريخ أمة متفردة، فتشاهي الذاتان في ذات واحدة تخجل من أويقات الوهن، وتثبت في أويقات الانبعاث واليقظة :

أمتي، هل لك بين الأمم

منبر للسيف أول للقلم

أتلقاك وطرفي مطرقا

خجلا من أمسك المنصرم

ويكاد الدمع يهيم عابسا

ببقايا كبرياء الأسم

أين دنياك التي أوحث إلى

وتسري كل يتيم النغم

كم تخطيت على أصدائه

ملعب العز ومغنى الشمم

وتهاديت، كئاني صاحب

مشزري فوق جباه الأنهم

لا يلام الذقب في عدوانه

إن يك الراعي عدوالغتم (5)

ففي مثل هذه التبادلية الشفيفة بين (الأنأ والنحن) بين (الأسس واليوم) بين (الحلم والواقع)؟ تقوم ثنائيات، تتقارب، وتتباع، وتتصل، وتنفصل، وتتحزن، لتأخذ النص الشعري المصوغ بعداً حركياً قادمًا من الأسس ليحيط على شواطئ اليوم، كتعبير عن الواقع الحيوي للحراك الاجتماعي، وإذا أمر طبيعي لأن الفكر - على رأي الحبيب الجناحاني - «مرآة ينعكس عليها الواقع المادي للمعوس لحياة الناس، وأن وجودهم هو الذي يعين شعورهم، فلا يمكننا أن نسلّم بما يكاد يجمع عليه مؤرخو الأدب، ونفاده ولا يمكن أن يكون شبه الاجماع أمراً سليماً. فالإسلام جاء بروية جديدة للكون، تختلف عن رؤية نظام الجاهلية، وأحداث السياسة الاقتصادية الجديدة التي ابتعتها الدولة الإسلامية الناشئة منذ خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه عملاً ذا شأن في الحياة العادية والاجتماعية للمجتمع الإسلامي ولا سيما في حياة فئات اجتماعية؛ كان الإنتاج الشعري في أغلبه يعبر عنها ... (6).

إن رسالة الشعر اليوم قد تغيرت جذرياً، فقد ولّى عصر العكاظيات والمعتريات أمام معطيات زمننا المعيش هذا، وباتت رسالة الشعر رسالة التزام هادفة بدعم القيم القومية والإنسانية، ويدافع عن الإنسان كلما لحقه لون من ألوان الاضطهاد، بيد أننا لا نغد تناقضاً بين هذه الرسالة الخطيرة والتبيلة وبين روعة الفن، لأن التزام الشعر التزام فنياً حراً، وفي إحياء لون معين من التراث ليس تسطيحاً للرؤية الأدبائية.

إننا نؤمن أن للشعر المعاصر رسالة دقيقة ذات شأن في إحياء الجوانب المشرقة الخالدة في التاريخ، وإن استعمالها يساهم في توضيح الرؤية، وربط ماضي الجماهير بحاضرها لتؤمن بمستقبلها في تفاؤل، وتحمس له ... (7).

من هنا جاءت العلاقة الوثيقة بين عمر أبوريشة كشاعر والتاريخ كرافد ماضوي للحاضر والمستقبل.

علاقة عمر أبو ريشة بالتاريخ :

الشاعر عمر أبوريشة صاحب حس تراثي وتاريخي مرفه، يجيد قراءة التراث قراءة واعية، ويتفنن في انتقاء رموزه التراثية وأحداثه التاريخية بما ينسجم مع واقع النفسي، ورؤيته الفنية والفكرية.

وكان أبوريشة صاحب رؤية شعرية متميزة متميزة بموقف فكري معتقدي خاص، لذا جاءت نصوصه الشعرية متفرقة في مواقفها من التراث والتاريخ، لأنه ببساطة كان يرى أن الذات الحضارية للأمة الإسلامية في العصر الحديث لم تفقد قسماتها وتمتّع ملامحها ؛ إلا بسبب التنكر لتراثها، أو التبرؤ من جذورها بدعوى التحرر من أسر الماضي أو اعتبار القديم قيداً يجب كسره.

فأبوريشة - مع وفاته لرموزه التراثية -؛ إلا أنه من أشد الشعراء الملتزمين بحساسية ضد المستلثين باسم التراث، المتكفئين على أسجاده، الهاربين إلى قوقعة التاريخ بلا وعي فقال، ... فالالتجاء إلى التراث والاحتماء بالتاريخ ينبغي أن يكون حصناً للشعراء والأمة، يحصن من الانكسار الحضاري في مواجهة التفريبي المعاصر (8).

تمكن عمر أبوريشة بموهبته الشعرية الراقية بروح العصر بعد أن منحها دفعا تراثياً متجدداً ومتساقاً مع مواقفه، ولذلك وفق الشاعر في التوحد مع شخصياته التراثية المستدعاة في شعره بعد أن وجد في كل ملمح من ملامحها مقابلاً لبعد من أبعاد تجربته الفنية، حيث نجح الشاعر في أن يجعل التراث برموزه كلها (مكانية، زمانية، إجتماعية، شخصية) إطاراً عامّاً لتجربته المعاصرة برمتها، تستوعب أحاسيسها، ونيفاتها كلها دون أن يشعرنا بأنها مقحمة على وجدانه أو مفروضة على فكرته.

فوجدانيات عمر حلوة، لكن سياساته الملحمية هي التي بوأته سدة عليّة في الشعر العربي الحديث، وهو يذكرنا

أحيانا ببعض مناخات أبي غمام، والمتنتي، ساعة يفرس بين حروفه الصياغة والسيوف، وآمنه الرماح... (9).

استطاع الشاعر أن يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهوم التي يريد نقلها إلى المثلي، ومن ثم فقد عكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي تعيشها الأمة اليوم ضمن إحباطاتها وخيبات أملها في من يتولون شؤونها، وفي الوقت نفسه تحمل بعض الشخصيات المستدعاة بريق الأمل في الخروج بالأمة من هزيمتها والتخلص من سيطرة القوى الجائرة المستكبرة على مقدراتها وإرادتها.

يرى الأديب اللبناني جورج عاتم أن أبا ريشة «شاعر مجدد معاصر، حديث وقديم، تميزت لفته الشعرية بالسهولة، لكنها سهولة البلغاء والفصحاء، ورأيتهم يزور بيوت القدماء وقد أحب عطاءهم وانفعل، وتفاعل، ولم يسرق مقتناهم. وحافظ على الكلاسيكية ولكن لينة ويتوافذ وشرفات، ولم تسقط لفته في الشائبة والحطأ كما سمح بهما بعض آخرون من شعراء العصر، ولم يرتد زي أجدادنا، بل ارتدى زينا، ونكاد نقول : زي من سوف يأتون... (10)».

لقد احتفى النقاد بشعره، «فأخصصوه» للدراس والتحليل، وكانت الغالبية تشيد بمعانيه، وتقف عند مواقفه المستلهمة من التاريخ وقفات مطولة (11).

المعطى الشعري والدلالات التاريخية والتراتبية :

ومن الظواهر اللاتفة في استخدامات اللغة الشعرية (عند أبي ريشة) احتواؤها الأدبي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث، إذ يقوم الشاعر باستلهم الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية بغية توظيفها في بنية النص، بما تحمله من دلالات وإشارات تنبج للشاعر والمثلي الانكاء على ما تفجره الشخصيات التاريخية، أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات، تنمي القدرة الإيحائية للفصيدة.

وتبين القراءة التحليلية لقصائد أبي ريشة استحضاره

للشخصيات التاريخية المهمة، التي تركت بصمات وإيحاءات خاصة في الوجدان العربي، وهنا يسقط الشاعر الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإيحاء مما

فالمنطق التاريخي عنده كحدث هو ثورة الإسلام على الجاهلية، بدءا من الرسالة السماوية الخالدة التي حملها نبينا محمد بن عبد الله (صلى الله عليه وسلم)، فجاهد وأصحابه من أجل نشرها... إنها بداية تاريخه المضي الذي سيتبع فيما بعد، أعلاما ومواقف وقيما وجدانية وأخلاقية مما احتفى به التاريخ فيما بعد.

فالتني العربي الكريم (محمد صلى الله عليه وسلم) يكتب الصفحة الأولى في تاريخ الإسلام، عندما يتصر على الظلم والجهل والاستعباد :

أي نحوى مخضلة النعماء

رددتها حناجر الصحراء

سمعتها قرش فانفتحت

غضبي وضجت مشوبة الأهواء

ومثقتني أحلى الضلال إلى

الكعبة مشي الطريدة البلهاء

وارتمت خشمة على السلات

والعزى وهزت ركنيهما بالدعاء

ويدت تنحر القرابين نحرا

في هوى كل دمية صماء

واتت تضرب الرمال اختيالا

بخطى جاهلية عميةا (12)

بدأ / بالدعوة - النجوى/ ليتعطف برسم المشهد الراهن آنذاك، من أجل أن ينفذ ملحقات الحدث، وقد عرر نصه باستدعاء الشخصيات دون بيان تفاصيل تتعلق بها، ولهذا الاستدعاء في النص آليات فنية تعتمد على الإشارة الدلالية (قرش من قبل، عبد الله والد الرسول، هاشم جده، أبوطالب عمه، حليلة السعدية مرضعته، ثم تقوم اللوحة لتأخذ أبعادها من جزئياتها : الصحراء، اليتيم، العادات، الأصنام، النحر، العبودية،

التاريخية واتخاذها قناعا للتعبير عن التجارب الشعرية الحاضرة، لما في هذه الشخصيات من قوة رمزية وإيحائية، فاستدعاء الشخصيات التراثية؛ يستدعي بعث الماضي في الحاضر، وتكثيف الزمن الممتد في لحظة الإبداع، كما أنه يصل الأجيال الراهنة بجذورها السابقة، ومن الشخصيات التاريخية في شعره الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب، وأبو المعري، فالأول خصه بملاحمة شعرية كثف فيها معاني جليلة هي قيم يتوجب أن تتوقر في إنساننا العربي المسلم في زمنه الراهن هذا (الموقف، الإيمان الحق، الواجب، النضال، الإصرار، الاستشهاد... الخ)، ولم تطبع هذه المسرحية، ولم تصلنا حتى الآن على الأقل، وإنما وردت في سرد أعماله أو آثاره المجهولة (14).

أما الاستحضار المعنوي للماضي ليكون في خدمة الحاضر، كباحث ومحضر وأمثولة فتجلى في قصيدته/ مع المعري:

يا أبا الحكمة السنية هل منك

على مشخن الجراح طعانا
قل تلك المحامم البيض طيري

فالحظايبا تدفقت طوفانا
أنسجيك يا غني السداري

وأغنيك أغنياتي الحسانا
إن آفاقك البعيدة لاتنطق

للخاطر الحبيس عناتنا
حسبك المجد أن ترى كل يوم

لأغنيك عنده مهرجانا (15)

إنه يعتمد بتوسيع الذات الفردية، وتحويلها إلى الذات الجمعية، فالفرد هو اللبنة الأولى في بناء الأمة، التي يتكلم بلسانها.

والملاحظ، أن الشاعر يعتمد إلى استنطاق الأحداث التاريخية المرتبطة بشخصية أبي العلاء المعري، لتجسيد فكرة الصراع الذي يظل فيه الشاعر طرفا مظلوما، (كأبي العلاء)، ومتاملا وفيلسوبا ومبدعا مثله، وقد اعتمد

الحيام، الوحي، غار حراء، ثم تتحول الخارجيات الوصفية - السردية إلى داخلات شعورية إحساسية لتكتمل اللوحة مشهدا ومعنى.

واستلهامه للتاريخ لا يقتصر على المفرق بالقدم؛ وإنما يتوسطه، ليصل في تناوله إلى زمنه المعيشي، حيث ينصب نفسه شاهدا عليه

من الرسالة المحمدية الشريفة، إلى الخلافة، إلى الاختلاف والاحتراب، إلى الضعف، إلى الاستعمار إلى النضال، إلى الاستقلال، وفي أعماله الشعرية أمثلة كثيرة تدلل على مآزينا إليه.

إذن عمر أبو ريشة شاعر فوحس تراثي حاد، فهو في قصائده غير الغزلية مقيم في خيمة الموروث الثقافي، يمتلئ حسه ووجدانه به، فالشاعر يجد في الأحداث التاريخية، الإسلامية، والأعلام، والشواهد المكانية رموزا للتعبير عن تجربته الشعرية، ومعادلا موضوعيا لواقعه وحاضره، ومن ثم يستدعي الأعلام التاريخية، ليستحضر معها أبعادها النفسية والروحية، فيكرها في سياقات لا يقف فيها الزمان المادي بل يتخطاه إلى الزمن المطلق، ولهذا يكون نينا محمد (هليل) الله عليه وسلم، ممثلا كليا شاملا للزمان والمكان:

بأعروس الصراء مانتب المجد

على غير راحة الصحراء
كلما أغرقت ليالي في الصمت

قامت على نبأة زهراء
وروتها على الوجوه كتابا

ذا مضاء أوصارما ذا مضاء
فأعدي مجد العروبة وامقي

من سنه محاجر الغبراء
قد ترف الحيا بعد ذبول

ويلين الزمان بعد جفاء (13)

الاستلهام بالعلم التاريخي (الشخصيات) :

شاعت في العصر الحديث ظاهرة توظيف الشخصيات

التاريخ يتبدى من خلال استحضار الشخصيات
المضيئة، كشخصية سيدنا محمد (صلى الله عليه
وسلم)، وعبد الله، هاشم، أبوطالب، وحليمة.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد يوظف اسم العلم
بجعله محورا للقصيدة، كلها وهنا يكرر الشاعر اسم
العلم مرّات متتالية ويتوجه بخطابه إليه؛ كقوله في
قصيدة غير معروفة أومغية عن ديوانه لأسباب سياسية؛
عنوانها: (الدكتور) :

رائع في كل ما يبدع رائع

ما له في كل ما يهوى منازع
يقف التاريخ من آلاله

مطرقا ما بين مفتون وخاشع
فارس ما أسرج المهر إذا

لم يجد في النجم ميدانا لطلع
شاعر ما أحزن للمحرف إذا

لم يجد نعش أشات شراع
وحطبت أجرسيت أصواته

كل صوت من قم الإيمان طالع
سيد في أمة خالدة

قبّلت من ذيله وهي تباع
إذا بدا نشوان هبت حوله

وزراء الحكم للرقص تسارع
أوبدا غضبان أهوت دونه

جثث الأطقال في الشوارع
فهو يقصد دكتورا بذاته، لكنه (في ضمير الغائب)

رسم صورة للدكتوريات العربية (للأمة الخالدة)
والانتهازية المحيطة بها.

وقد أخذت الشخصيات التي أثرت بالتاريخ
الحديث، تاريخ بلاده على وجه الخصوص، وإذا أردنا
أن نستشهد ونحلل كل قصيدة سخرها للمديح، أولئك،
أو لاستعراض شمائيل، لاستهلاكنا صفحات كثيرة في
البحث، ومن الشخصيات الحديثة التي تناولها في مدح
أورتاه أومجامة: المغفور له الملك فيصل بن عبد العزيز

على تبادلية ذاتية بين/ الأنا/ و/الهو/ فالأنا حلت محل
الهو، . . والأنا والهوكفردية حلت في / النحن/ الجمعية،
إنه يتحدث بلسان جمعي / الأمة/ لا بلسان فردي
(الشاعر).

فالتمائل في شعر أبي ريشة يستشعر أنه يمتلئ إحساسا
بالمظلومين، والغبن ليس بكيان الفرد، وإنما بكيانه كأمة.

«هذا الإحساس بالظلم يتجسد من خلال رمز
الحسين، وأبي العلاء المعري، وغيرهما، عبر صور عديدة،
وفقا لموقفه النفسي، وتجربته الشعرية الخاصة» (16).

وهنا لا بد أن نشير إلى أن توظيف أسماء الأعلام التراثية
عند أبي ريشة، يتمتع بحساسية خاصة، لأن هذه الأسماء
بطبيعتها تحمل «نداءات معقدة، تربطها بقصص تاريخية
أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال، وأماكن تنتمي
إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان» (17).

ويلاحظ أيضا أن أبا ريشة يكثف أدائه قليلا، حين الربط
بين الحدث التاريخي والشخصية التراثية، فيما يشبه مقارنة
نفسية بين الماضي بجلاله وعظمته وشموخه والحاضر بوهنه
وهشاشته وانضاعه، لذلك فقد يعدد الشاعر بعض الأسماء
التراثية المتوakبة أو المتباعدة تاريخيا داخل النص، بعبية إسقاط
الحدث التاريخي على الواقع الجديد، وشنن الموقف
الشعوري في سياق متكامل ومتسق كما في قوله :

شاه أن ينبت النبوة في الففر
ويلقي بالروحي من سيناء

فسلي الربع ما الغربة عبد الله
تطوي جراحها في المزاء

ما لأقيال هاشم يخلع البشر
عليها مطارف الخيلاء

انظريها حول اليتيم فراشا
هزجا حول دافق الآلاء

وابوطالب على مذبح الأصنام
يزجي له ضحايا القضاء

تبارى حليلة خلفه تعدو
وفي ثغرها اختراء رضاء (18)

آل سعود (رحمه الله) (20)، حافظ إبراهيم (21)، أحمد شوقي (22)، أحمد الصافي النجفي (23)، إبراهيم هنانو (24)، الأخطل الصغير (25)، أميل البستاني (26)، جان دارك (27)، سعد الله الجابري (28)، سعيد العاص (29)، وهناك شخصيات أخرى كانت تحيط به، مدح بعضها، ورثي بعضها الآخر.

ولا بد لنا قبل أن نتقل إلى استلهام التاريخ في شعر عمر أبوريشة من خلال الأمكنة والآثار من التوقف عند عنايته بالدور الذي لعبته الشخصية التراثية المستعدة من خلال آلية ذلك الدور عبر تقنيات متعددة مثل المزج والتداخل بين ما هو تراثي وما هو حديث، أو خلق رؤية جديدة يفسر من خلالها الدور القديم، أو مخالفة القديم جملة، ونشير إلى «أن الاستدعاء بالدور، يعتمد - في أغلب الأحيان - على توظيف الشخصيات التراثية، صاحبة الأدوار الحية في الذاكرة الجماعية، مثل «أدوار الأنبياء، والقادة، والأبطال، والشعراء، والمجاهدين والفلاسفة من شهد لهم التاريخ على مر العصور» (30).

فهو يتلصص ذوقك الجنب لمعبراً قففت إلى دبح عشيقته (ورد) وحرقتها وصناعة كاس من زبادها ذلك استحضار الدور ليعبر عن التنازع الإنساني المتواجد في كل الأزمنة والعصور، وأراد العشق، والغيرة والأنانية، والدافع الجرمي لكل ذلك.

كانت تغنييني، وكنت أحس بالتمسك تغني هيفاء، لم يبلغ مددي إغرائها وهي وظني كيف ارتفعت دنياي دنياها على قلق وأمن - أبيض غيري هذه النعمى!!

متى وسدت تريباً؟! ويحي!! لقد جف الرضا وطبا وضاق الكون رحباً فحملت شلو ضحيتي والنار حمراء الأديم

وجبلت من تلك الجبى

كأسي ومن تلك الكلام ... (31)

لقد جاءت آلية الاستدعاء - في هذه الأبيات - مواكبة لغرض الشاعر الدلالي، حيث قام باستدعاء شخصية ديك الجنب الحمصي (رغبان بن عبد السلام) وعشيقته (ورد) وقام بتلصص شخصية الأول متدثراً بلبوس الظن والشك والغيرة.

وهكذا نجد أن الانتاجية الشعرية - عند أبي ريشة - تمثل نوعاً من استعادة النص القديم بشكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى، بل الملاحظ أن كثراً غير قليل من أشعار أبي ريشة يعدّ تحويراً لخطابات وأقوال سابقة شعرية ونثرية؛ وهذا إن دل على شيء؛ فلما يدل على ثقافته الواسعة، وتمثله للتاريخ، ووعيه بعناصر التراث، (وفي رأينا)، أن النضج الحقيقي لأي مبدع لا يتم إلا باستغراب الجهود السابقة، وهذا ما أشار إليه (مايكل ريفاتير): «إن التناص ليس عملية اثباتي نصوص من نصوص سابقة فحسب؛ بل هو الصورة الوحيدة لأصل الشعر» (32).

ومن هنا نجد أن الارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر التقنيات فعالية في الإبداع الشعري عامة، وعند أبي ريشة خاصة، بوصفه عنصراً يهيمن على دلالة قصائده بغية تسلطه على الموروث القديم ليتمسك منه بعض نواتجه التي تتوافق مع حركة المعنى فيه.

وثمة استلهام بالإشارة أو القول، وهذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية تتمثل في «توظيف الشاعر لبعض الأقوال أو الإشارات التي تتصل بالشخصية المستدعاة فتصبح وظيفة مزدوجة، الإيحاء أو التفاعل مع شفرات النص من خلال استحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي، ونشير إلى أن وظيفة الإشارات لا تقتصر على ذلك فحسب؛ وإنما تسهم في تمثيل واقع معقد (كالنص) من خلال التعريف ببنيته» (33).

لقد وظف أبوريشة هذه الآلية من آلية الاستحضار من خلال عرضه للمواقف والأفكار والمبادئ العربية

والإسلامية، فهو يلتقي في الرؤية مع المثني:

شاعر العرب، غص طرفك

فالعرب حيارى في قبضة عسراء

يخجل المجد أن يرى اللث شلوا

تحت أنياب حية رقطاء

أين لمع المنى، وحممحة الخيل

ووهج الفنا وخفص السواء

الميامين يما غرام الميامين

يخوضون لجة من شقاء (34)

إنه يستحضر الشخصية ويركز على لغة ومعان

ومواقف طفع شعره بها (سيف الدولة، كافور

الإخشيدي، المجد، اللث، حممحة الخيل، البحث

عن مجد العرب، إدانة القهر والذل اللذين يعاني

منهما الإنسان العربي)، ثم يقرن الماضي المجيد بالحاضر

الراهن عبر استحضار التاريخ السالف وإسقاطه على

التاريخ الراهن.

وثمة نماذج كثيرة في شعره وضعها هدفاً استحضارياً

ليقدم العاية التي من أجلها استحضر الشخصية التاريخية،

بمكانها وزمانها ومستلزمات كلاهما

استلهام التاريخ من خلال المدن والآثار :

ثمة أنماط رمزية للمدينة، فإذا كانت دراسة؛ فإنها غثل

المعطى التاريخي بإبعاده كلها، وإذا كانت مدينة المستقبل،

فإنها (يونوبيا) (35)، وإذا كانت مدينة أسطورية؛ فإنها

الخيال المغذي للصورة في التشكيل الشعري.

هذه المدينة الفاضلة نجدها في شعر عمر أبي ريشة، مرة

مستقرة كحاجة إنسانية، ومرة بعيدة يتجه إليها إحساس

الشاعر، ومرة محددة بجغرافية، ومرة أخرى متواجدة

في كل مكان، هذا من الناحية المكانية، أما من الناحية

الزمانية فهي مشتقة أيضاً مرة نجدها في الماضي بصنمها

التاريخ فتجور عليها الطبيعة، ومرة نجدها في الحاضر

تصنعها الحضارة فتضوعليها البيئة ومرة هي وجود

على الخريطة الأثرية تضع نفسها بتصرف العقل تارة،

وتتصرف الإحساس تارة أخرى، ومرة نجدها في خيال

الشاعر حيث رسم معالمها من خلال الحكاية أو الأسطورة

أو التخیل عبر أفق لا متطور تحدده رهافة أحاسيسه،

وخلجات وجدانه، ناهيك عن ثقافته التاريخية.

والنفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا (ومنهم

أبوريشة)، أحد البواعث في البحث عن البدائل

والنشوف إلى مدن فاضلة (36).

ويناء على ماتقدم نخلص إلى نتيجتين :

أولاً : إن لغة عمر الشعرية هي لغة حيّة نابضة بثقافة

كل العصور، وممتلئة لكل الأطوار الشعرية، مما جعلها

تغني حياة في نفس المثني، توحى لك كل يوم بالجديد

المتنوع، وتشكل مفاتيح إيحائية، تكشف عن ثقافة

واسعة في استلهام التاريخ وتوظيف التراث، مما جعل

قصائدهم مفعولاً بفيض هائل من الدلالات التراثية،

إذا لم يتصلب لها تبنّي لها وجوداً فنياً متميزاً، وتنبس عن

روح جديدة في البث الشعري، المتكى على انفتاح

الرؤية الفنية، وإحاطة وأعية بمعطيات التاريخ؛ مع تمكن

في الأداء الفني الذي يميّز لغته الشعرية.

ثانياً : إن النص الشعري عند أبي ريشة، نص توالدي

شعبي، لا يبدأ من بداية محددة، وينتهي عند نقطة محددة،

إنه نص التنامي والانفتاح على توالي النصوص الغائية

وعلى نصوص القراءة المتعددة، إذ نستطيع من خلال

التأمل فيه؛ ملاسة شافية اللفظ، واتساق المعنى وجماليته

وإيقاعه. ومن ثمة الولوج إلى منرجاته، ودقائقه الخفية،

وبذلك تكتمل وظيفته استلهام التاريخ بكلية، كونه الوعاء

الأمثل لمخزون التراث المجتمعي، وهذا إن دل على شيء؛

فإنما يدل على حيوية نصوص أبي ريشة الشعرية وقدرتها

الإيحائية والاستيعابية في الوقت نفسه.

- (1) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي) المقدمة، إحياء التراث بيروت، د.ت، ص 35.
- (2) د إميل كاس، الشعر في وجه الآخر (عروة بن الورد نموذجاً، مجلة قطوف، المجلد الثاني والثالث، لبنان، بيروت، ربيع 2005 م، ص 180-181.
- (3) يوسف سامي اليوسف، المصدر السابق، ص 11 (الشعر ومزياء العالية).
- (4) المصدر السابق ص 11.
- (5) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م ص 8، 7، 10.
- (6) أعيب الجحاني، الشعر والمجتمع، بحث بعنوان علاقة الشعر العربي المعاصر بالثراث، (مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الشعري الثالث) عام 1974 م، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، سلسلة كتاب الجماهير، رقم (211)، ص 28.
- (7) المصدر السابق، ص 68-69.
- (8) هاشم عثمان، عمر أبو ريشة، آثار مجهولة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 2003 م، ص 184 وما بعدها.
- (9) د. علي شلق، مجلة الكفاح العربي، العدد / 376 / تاريخ 23 أيلول 1985.
- (10) جورج غانم، مجلة الشراخ، لبنان، بيروت، العدد / 20 / تاريخ 1972 م.
- (11) ينظر في - هذا الصدد - هاشم عثمان، عمر أبو ريشة، آثار مجهولة.
- (12) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م ص 493-494.
- (13) عمر أبو ريشة، لنداء، دار العودة، بيروت، د.ت، ص 314-315.
- (14) للاستزادة، ينظر كتاب شعر أبو ريشة (آثار مجهولة) لهاشم عثمان.
- (15) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م ص 464 إلى ص 483.
- (16) عبود شراع شلوع، نمبري شعر أعبيد الإسلاميه، بيروت، 'انجتر'، 1986، ص 77.
- (17) محمد متح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 1986 م، 63.
- (18) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م ص 497-498.
- (19) مجلة (المجلة) العدد / 7 / تاريخ 29 آذار، 1980 م، وسط آثار مجهولة ص 104.
- (20) ديوان أموك ياروب، 1398 هـ / 1978 م.
- (21) آثار مجهولة، ص 172.
- (22) آثار مجهولة، ص 137، إلى الصفحة 139.
- (23) المصدر السابق من ص 143 إلى ص 144.
- (24) نفسه، من ص 145 إلى ص 146 وقصيدة أخرى في الديوان، من ص 552 إلى ص 561.
- (25) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م ص 33 إلى ص 50.
- (26) المصدر السابق من ص 53 إلى ص 63.
- (27) المصدر نفسه، من ص 163 إلى ص 171.
- (28) المصدر نفسه، من ص 450 إلى ص 465.

- (29) المصدر نفسه، من ص 450 إلى ص 465.
- (30) أحمد محاهد، أشكال التنافس الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1988 م، ص 88.
- (31) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م، ص 133 إلى ص 143.
- (32) روبرت شولير، السيمياء والتأويل، ترجمة د. سحيد العامي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1994 م، ص 89.
- (33) بيير جيرود، علم الإشارة (السيمبولوجيا)، ترجمة د. منذر هيأشي، منشورات دار طلاس للدراسات والنشر، ط 1، دمشق 1988 م، ص 94.
- (34) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م، ص 576 و ص 592 و ص 593.
- (35) يوتوب، كلمة إغريقية معناها (الامكان)، والمقصود بها المدينة الفاضلة. واليوتوبيا نوعان : مدن تتسم بالطابع الإنساني، ومدن ذات سمة صناعية
- (36) د. مختار علي أبو عالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 146 /، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان، عام 1995 م، ص 263 - 264.



شعرية الأرض في شعر حسين العوري :

شعرية الصورة في «ظماً الينابيع»

شعاع بن بوبكر

قال الجمحي : «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تتلقفه العين، ومنها ما تتلقفه الأذن، ومنها ما تتلقفه اليد، ومنها ما يتلقفه اللسان.....».

أين رشيق، العمدة

«ها أنا أغني للشمس في صمت وإصرار جزين»

عبد الوهاب البياتي

ARCHIVE

مدخل

الدواعي أنّ لخصوص هذه المدونة تقوّم عتبات ومتونا بشعرية الأرض تحكم بناءها وتسوس أنساقها وتحدد تداعياتها الفنية والفكرية .

وتختزل هذه الدواعي مجتمعة مجال النظر في هذا المبحث . فضمنيات القول في عنوان العمل ترتدّ إلى ما به كانت تيمة الأرض في «ظماً الينابيع» مناط الأسية والدلالات تنظمها الصورة الجامعة للأرض بما فيها وما عليها . وهذه الصورة راجعة كذلك إلى جملة الأسئلة التي تولّف بين ما تطرحه دهات تجربة الشاعر، وطقوسه الشعرية، وما تثيره مراجعته الفنية والمدهية، ومقتضيات نهجه في كتابة الشعر رسماً ووسماً .

ونجري البحث في مستويين أساسيين يستطبان أركان عملنا ومداخلنا إلى استطلاق تصائد هذا المجموع

نعرض في هذه الورقات بالدرس لشعر حسين العوري . ونعني فيه بشعرية الأرض بما هي تيمة وقيمة هما جوامع الأسئلة الفنية والأنطولوجية والاجتماعية في أولى مجاميع هذا الشاعر والناقد التونسي المعاصر «ظماً الينابيع» . وعملنا في مجمل إشكاليات هذا الموضوع وتجلياته النظرية والإجرائية .

ودعنا للاهتمام بالشاعر وشعره ثلاثة دواع حملنا على اصطفاء مطالب هذه القضية الفنية والاجتماعية . أولها أنّنا إزاء تجربة تلفظ رهاناتها على ملامح الضج والاكتمال والاكتهال . وثانيها أنّ الشاعر يتسبب بالخبر والخبر إلى مدسة الأدب القومي . فهو بشهادة الدارسين «صوت عربيّ حتى النخاع»(1) ، وثالث

الشعري عن شعرية الأرض. ستصرف عنايتنا في المستوى الأول إلى دراسة شعرية الأرض في علاقتها بالمفهوم، مفهوم الشعرية والصورة إشكالا وحداً، وفي علاقتها بالشاعر تجربة، أما المستوى الثاني فنخصصه لدراسة شعرية الصورة في علاقتها بالنص عتبة ومنا.

إذن تكمن منافذ القول لدينا فيما نحدد من إشكالات الاصطلاح ومسائله. ما المقصود بشعرية الأرض؟ وفيما نتجلى هذه الشعرية داخل بني النص؟ وبم تتقوم صورتها؟ ونتجلى كذلك في متعلقات الزهانات المعقودة حول أهم المعطيات الترجيحية المفيدة في سيرة الشاعر وتجربته. لماذا تعني العناصر المكونة لشخصية الشاعر علمياً وثقافياً واجتماعياً وسياسياً؟ وما أثرها في طرح المضامين المتعلقة بالأرض وصوغها ضمن أشكاله الشعرية؟

ومن ناقل القول أن تدارس أنماط حضور هذه الشعرية وتجلياتها في الصور التي شكلها العوري باللغة للأرض يعدّ المنفذ الرئيسي لولوج الكون الشعري لهذا الشاعر.

الشعرية ليست معطى جاهزاً مستطاعاً على الشاعر وإنما هي جماع خواصه. إنها تتأصل في جملة الانتماء وخصوص الانتهاء بما هو فرادة الطرح والأداء. كذا تتشكل القصائد بشعرية محددة تختصها سمة ما يرد مضافة إليها كشعرية النار أو اللون أو الحلم أو الغموض أو الأرض... وهذا أمر مدعاة إلى النظر في ما يتحقق به هذا المصطلح.

1- في المفاهيم والحدود

1. الشعرية في علاقتها بالمفهوم :

وحديثنا على هذا الأساس عن شعرية الأرض في شعر حسين العوري من خلال شعرية الصورة مثالا مطمح به بيان ما يجسد حضور الشعرية. إننا نروم بيان حضور متعلق الشعرية المضاف إليه الأرض. ولئن كانت قيمة الشعرية من قيمة متعلقها أي المضاف إليه فبحثنا نظر في الدلالات المتوطة بالعلاقة بين المتضايفين

«شعرية الأرض» فهو رصد للأسس الشكلية والدلالية التي تأسست عليها شعرية صورة الأرض ضمن هذه الإضافة الممحصفة للدلالة على معاني تعريف الأرض بالماهية والكيفية وتأتيها معنى التخصيص بما هو تحديد في الشعر عن طريق الرّسم والتّصوير. فنحن ندرس الشعرية بوجه عام وشعرية الأرض تخصيصاً وشعرية الصورة بوجه أخص.

إنّ الحديث عن أية شعرية يسطقضايا مفهومية تتعلّق بمفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية⁽²⁾ ومؤدّى مصطلح الشعرية ما به يكون الشعر شعراً. ترجم كذلك هذا المصطلح إلى مقابلة بالعربية الإنشائية وترجم بالجمالية وعزّب أحياناً بالـ«بوتيقا» عن المصطلح اليوناني «Poietikos» والفرنسي «Poétique».

ومن المعلوم أنّ المفهوم العام الذي عليه مدار هذا الاصطلاح جملة القوانين التي تحكم ثوابت القصيدة إيقاعاً ومعجماً وصورة. فهي حسب بعض الدّارسين «المبادئ الجمالية المتحركة في إنشاء الأدب»⁽³⁾. ويعترف بعضهم الشعرية بكونها «نواميس أبناء القصود وآليات اشتغالها» إذ الشعرية في الشعر «القوانين الإبداعية المتصرفة فيه ومحاولة إدراك الضوابط الفنية التي ينضبط بها»⁽⁴⁾.

يرتبط هذا المفهوم بمعاني الخلق والصنع والإنشاء والولادة. وهو يقترن تبعاً لذلك بوجوه سياسة القول في العمل الأدبي. ومرتكزه المغايرة فلا شعرية بلا مغايرة. ليس ثمة شعرية محايدة مطلقة. فالحياد والإطلاق يخمدان جذوة الشعرية. لكلّ شعرية توصيف وتوظيف. أيّ شعر معنيّ بجمالية ما هي بالعبارة التي للنقاد القداس صنعتة وعبارة⁽⁵⁾.

وهذه المصطلحات جميعها مدارها على قوانين تشكيل القصيدة قديماً وحديثاً⁽⁶⁾. وتكاد تكون شعرية القديم موحدة في أصولها متباينة في فروعها. وموطن الشعرية الحق وأساسها تلك الفروع بما هي وجوه عدول عن السمت وانزياح عن ترسيمة القوانين المقررة

والقواعد المدبّرة. أمّا شعرية الحديث فهي متنوعة الفروع والأصول تنوعاً يبلغ حدّ الاختلاف. وذلك لارتباطها بتعدد المدارس والاتجاهات وما يستتبع ذلك من تنوعات أسلوبية يختصّ كل منها بجماليته.

إنّ مسألة الشعرية ترتبط على رأي أصحابها بمفهوم الأسلوب بما هو اختيار واختيار (7).

وعلى الجملة فمفهوم الشعرية من تعدّد المداخل واتساع المناحي بما يجعل الظفر يحدّ جامع مانع أمراً عسيراً. والأمر بتقديرنا يتجاوز قضية التحديد. فهذا المفهوم يتحدّد في الشعر بطبيعة الأسئلة التي يطرحها الشاعر.

لكلّ شعرية أسئلتها التي هي بالنهاية أسئلة الشاعر. وتحدّد هذه الأسئلة طبيعة صور الأرض المختزلة لمفاهيمها عنده. وهي مفاهيم أساسية اختصّ الشاعر الحديث عامة بطرحها. وقد حصرها بعض الدارسين في ثلاثة : «المفهوم الاقتصادي، والمفهوم الاجتماعي، والمفهوم السياسي» (8).

وعلى هذا الأساس فشعرية الأرض تعني أحاديثاً بانية كيفية تحكم موضوع الأرض في بناء الخطابات الشعرية في «ظلمة البنايين». كيف تشكلت صورة الأرض؟ وبمّ قلدت مادتها؟ وماهي مكوناتها وأنواعها؟ وكيف استقامت مراتبها وحدودها؟

2- الشعرية في علاقتها بتجربة الشاعر :

تتصل بمادة (ج. ر. ب) مفاهيم تلتف حول معاني المحاولة وطول العراس واكتساب الخبرة والنضج والتميّز والاكتمال وهي خصال حاصلة بفعل التراكم المعرفي خلال مراحل معيّنة. فكلّ تجربة أطوار مجسّمة لمجرياتها تسم بعضها أو تسمها كلّ متكاملة.

ولعلّ أهمّ ما يميّز تجربة من أخرى في هذا الباب استنباط الشاعر إلى خطّ فكري وفني يحدّد توجهاته ويلوّن اهتماماته ويكون له ولشعره العلامة الماززة الواضحة. وهذه الملاحظات تنطبق أيّما انطباق على حسين العوري، فمن يستنطق مساره خلال ثلاثة عقود

لا يسهه إلّا أن ينقاد إلى القول بأنّ شيب اليوم يخفي حرائق الأمس ويأبى الأقدام المشخنة بالجراح تشي برقص مطوّل على الزجاج المهشم.

إنّنا إزاء سيرة طويلة نجتزئ منها ببخاصة العناصر المكوّنة لشخصيته الاجتماعية والعلمية والثقافية. هي سيرة تحمل مياسيم الرحلة المضنية وراء الكلمة، والوفاء لسنن قيم فروسية انقضت أو كادت.

حسين العوري من مواليد منتصف الأربعينات من هذا القرن بمنطقة اللاس إحدى قرى شمال البلاد التونسية الغربي. وهو من ذلك الجيل الذي نذر حياته للعلم والمعرفة فاحترف عشق الحروف بعد هواية.

ابتدأ حياته المهنية سنة 1968 معلّماً. ثمّ اشتغل أستاذا منذ سنة 1975 مدرّساً للغة والأدب العربية بالمعاهد الثانوية لمدة خمس عشرة سنة. والتحق بكلية الآداب بمنوبة منذ سنة 1988. واختصّ في تدريس الشعر الحديث ونقده

والجغرافيا بالذكر أنّه أحرز دبلوم ترشيح المعلّمين سنة 1967. وحال شهادة البكالوريا الفرنسية عام 1971، والأكاديمية في اللغة والأدب العربية عام 1975 وتابع دراسته بالمرحلة الثالثة فنال شهادة الكفاءة في البحث العلمي سنة 1987. وتوجّ مسيرته العلمية بنيل الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها سنة 1996.

والشاعر جتّم النشاط يكتب في كثير من الأجناس والأنماط. ألّف في البحث الأكاديمي، والإبداع الشعري المقالة. صدر له سنة 1999 عن الدار العربية للكتاب بتونس دراسة بعنوان «الرفض في شعر نزار قباني بين جوان 1967 وأكتوبر 1973». وصدرت له أيضاً عن كلية الآداب بمنوبة سنة 2000 أطروحته : «تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968».

وله مقالات عديدة نشرت بدوريات شهرية وحولية وموسوعية تونسية وعربية. وهي في جملتها أبحاث نقدية عرض فيها بالدرس لمباحث في شعرية السرد والشعر كمسائل المكان ودلالته، والإيقاع وظاهرة

ولا يمكن أن نغفل عن ذكر وجوه من النشاط الأخرى داخل الجامعة وخارجها. وحسبنا التذكير بمشاركته في فعاليات مهرجانات عديدة كمهرجانات الشعر بموريتانيا والمريد بالعراق.

ويعكس هذه الإصدارات العلمية المشهود بقيمتها إسهام الرجل بأبحاث أخرى احتضنتها منابر ندوات بتونس وغيرها. واللائق للانتباه أن هذه الأعمال كان مدار القول فيها على النص في علاقته بالتاريخ وإشكاليات القراءة والتأويل والتلقي وبالزمن والناس بكل من تونس والقيروان والجزائر. وذلك مما يحسب له في الاشتغال بنقد الشعر ولا سيما بما تعلق بثواب القصيدة وهي الإيقاع والصورة والمعجم والتركيب.

وتبين مما ورد من معطيات ترجمية مفيدة عمق التجربة. وتبين كذلك مدى ارتباط الشاعر علميا وثقافيا واجتماعيا ووجدانيا بمفهوم تيمة الأرض جهويا وقطريا وإقليميا. ويقف الدارس في كثير من شهادات الشاعر التي صدرت له ببعض المجلات والصحف السيارة. يقول الكاتب كويتي لقرني ولوطني وأتمى استجابة طبيعة هذا نشاط عليه من قيم الحب والوفاء والعمل والتعلق بالأهل والأرض» (11).

ويقول: أيضا متحليا عن موطنه «الأس»: «هنا تعلمت حب الأرض والناس» (12). وهذا مؤدى رأي بعض النقاد. يقول: «حسين العوري أحب قرنته وكتب لها، وأحب أمته... قصيدته تحمل هويته» (13).

إن صورة الأرض في شعره تنسج لكل موطن قدم للإنسان العربي. وتستحيل قصائده إلى أغنان.

يقول: «نعم غنيت للإنسان العربي، لفلسطين... للعراق ومازلت أغني» (14).

وتفهم ههنا لماذا أتجه النقاد هذا المتجه في دراسة شعره وتقييمه. ومن الواضح أن لهذه التجربة مرجعيات متنوعة تعكس غناء شعره بالمطالب السياسية والاجتماعية. ولا غرابة فلذلك كله تحديدا صلة وثيقة بنشأة الشاعر. فلقد نشأ حسب قوله «في بيت اجتمع

«الحس المترامز (Synesthésie)، في شعر نزار قباني» وعني أيضا بدراسة مداخل لشعراء من تونس. وله أيضا مساهمتان ضمن مؤلفين بالاشتراك صدر الأول عن اتحاد الكتاب التونسيين. أما الثاني فقد صدر عن وزارة الثقافة وكانت المساهمة الأولى مخصصة بالبحث في الشعر التونسي الحديث (2005). وكانت المساهمة الثانية مدارها على محمود درويش (2005).

وللمؤلف كتاب تحت الطبع وهو دراسة بعنوان فصول في الأدب التونسي المعاصرة.

ولا تزال بحوزته أعمال مخطوطة تنتظر النشر. ومن أهمها دراستان جاهزتان. الأولى عنوانها «مدخل إلى قضايا الشعر العربي المعاصر». أما الثانية فتعنوانها «دراسات تطبيقية في الشعر العربي الحديث والمعاصر».

والملاحظ في هذا المضمار أن هذه البحوث قد صرف فيها المؤلف عنايته إلى تدبير البنى الأسلوبية واستنطاق الرؤى الفكرية واستجلاء إشكالياتها وتجلياتها في نصوص شعرية حديثة ومعاصرة.

وإنه لجهد محمود أجراه صاحبنا بحقول المعرفة وصرامة الباحث المتأنّي الملمّ بأهم المناوئل النظرية والإجرائية في نظريات النقد الأدبي الحديث. ويقف قارئ هذه النصوص النقدية على مرجعيات نقدية علمية استند إليها صاحبها لتوسيع دوائر النظر وتدير المسائل المدروسة بآليات نقدية تراثية وحديثة.

ولهذا البعد الأكاديمي دوره وأثره في صوغ أشعاره. صدرت له ثلاثة مجاميع شعرية. أولاها «ظلمة الينابيع» وثانيتهما «مآل للخصب وشمعة للجفاف» (9). والمجموع الشعري الثالث عنوانه «ليس لي ما أقول» (10).

وحري بنا التذكير بأن الشاعر ينشط ثقافيا وأكاديميا في أكثر من جهة. فقد أشرف على نواد عديدة للشعر بتونس العاصمة وداخل الجمهورية. وكانت له مساهمات متنوعة إذ كان عضوا مساهما فاعلا في إعداد «الأيام الشعرية» بكتلة الآداب بمؤونة مدة اثنتي عشرة دورة رفقة الأستاذ الشاعر الطاهر الهمامي.

فيه دون خلفيات إيديولوجية المصحف والمنجل والمطرقة» (15).

إنّ تجربة بهذا الزخم المعرفي متنوعة الملامح متسعة الأرحاب ثرية المكونات. وليس ذلك غريبا عن شاعر قد امتلك تجربة بهذا العمق وجعل من الأرض المبتدأ والمنتهى في شعره.

II- شعرية صورة الأرض :

لا شعرية دون الصورة. فهي عمدة الشعر. وثمة من التعريفات ما يقيم الحجة قديما وحديثا على تلازمها وجها وقفا. فالشعر يعرّف في أكثر من سياق وأكثر من مستوى بكونه «جنسا من التصوير» (16).

ويذهب أكثر من يابحث في العديد من الدراسات الخاصة بهذا المبحث إلى أنّ الصورة سناد الشعر (17) إذ هي قوام التخيل والتأويل. إنّ الصورة بنية ذهنية تخطيطية يتخذها الشعراء لتأسيس عوالمهم الشعرية. وقد اتخذها العوري كذلك أداة لرسم صور تلك العوالم. «هرجهمها عوالم ظمأ التنايع» صورة الأرض أفاضها الشاعر ضمن مدخلين مدخل العتبات، ومدخل المتنون.

1- شعرية العتبات والعتون :

الجدير بالذكر في هذا الصدد أنّ مفهوم الشعر لدى حسين العوري يقترن بمفهوم التصوير. فالشعر بتقديره لا يخرج عن كونه رسما ونقشا بالكلمات. فهما كما يتضح من قصائده من التماهي والتوحد والتلازم بما يجعل الشعر تصويرا والتصوير شعرا. جاء له في قصيدة «على جدران زنزانة» ما يعضد هذا الرأي إذ تواتر لفظ «الرسم» تواترا يفيد انبثاق الشعر على الصورة:

على جدران منفاي
سأرسم شكل قريتنا
أجّدّد رسم حارتنا
ورسم الحقل والدار

.....

على جدران زنزانة

سأنقش وجه ملهمتي، فلسطين (ص ص 76-77)
وتتوزع شعرية الصورة في المدونة الشعرية على مستويين : مستوى عتبات النص، ومستوى متنه.
أ- شعرية العتبات :

المقصود بالعتبات حسب جينات النص الموازي (Le peritexte) النص الموازي الحاضن للعناصر المكوّنة للنص كعلامات النشر والعناوين، والإهداءات والمقدمات والتصدير والترقيم... (18).

وهذه أمور لطائف. وهي وإن كانت لا تنتمي إلى متن النص تفيد دارسه من جهة توفّرها على إفادات جمّة من شأنها أن تثير بعض سبل البحث. ونعتمد السبعة وعشرين نصّا التي حوتها المدونة.

ويلفت انتباهنا ههنا نصّا التصدير والإهداء اللذان صدر بهما الشاعر قصائده. وهما يحيلان على مرجعيّاته المذهبية والاجتماعية والفنية. لقد أورد من شعر محمود درويش ما يخصّص:

ما بين حلمي وبين اسمه

كان موثني بطيشا

وأهدى عمله من جهة أخرى إلى والديه. وقد علّمه أبوه أنّ الحياة جهد لا يتي. أمّا أمّه فقد أرضعته حليب الوفاء. وهو إهداء ناطق بمداليل الانتماء واقتضاء الدين والوفاء.

وخصّص الشاعر جميع نصوصه بعناوين. وهي ملفوظات انتظمها بني لغوية ذات مقاصد دلالية تختزل رؤى واضعها حيال الأرض وقضاياها الواقعية والرمزية. ونذكر في ما يلي تلك العناوين : غناء حتى الصباح، عصور من الدم تركض، عيناك والسابل الحبلى، تموت الجباد الأصلية واقفة، القصيدة، لو كان العالم أطفالا، عرس الجراح، صورنها، غربة، الحلم والذاكرة، صلاة ثانية للأعين الخضراء، خيمة بلا أوتاد، بكائية على دروب الأسس، وجد، النبع والحية، أمّية، كابوس ليلة قانظة،

على جذران زلزاة. واستثمر معنى الظرفية المكانية المخصوص بها للروح عن المشاعر المتأججة العطشى للعدل والحرية والثورة.

على جذران زلزاة
سأنقش وجه ملهمتي، فلسطين
وسهلاً رائعا أخضر
توشحه الرياحين
وطفلاً ثائراً أسمر

يناجي فغصن زيتون (ص 77)

وانتقد عنوانان على تعطين على التركيب الجملي. فكانت الجملة الفعلية تموت الجياد الأصلية واقفة مدخلا لصورة تقريرية مفادها صمود الشاعر على طريقة «سيف» يقارع الصخر والصخر يقارعه. لهي صورة الجدل والتناؤل. إنه الشاعر يقف والظهر منه يوجع.

وكانت الجميل الاسمية عصور من الدم تركض، وصلاة ذبية لأعني الحضر، وإفادة في محكمة الأطفال محاذ للكلام على تصوير أوضاع بأعينها. فالأولى مجسمة لصورة المدائن المهزومة التي يرفض الله أن يدخلها، والأرض التي «تفتح نهدين للغصب»... وتهجر أسماءها العربية... تلك الصورة التي جعلت الشاعر يصرح قائلا:

تسأل، من أنت؟... من أي قوم؟...

وأحجل من نسبي للعربية

أصرح؟... كلا..

فتاريخنا كلمه محنة.. وجاروشة لثما والخصوبة (ص 12).

وترتبط الجملة الاسمية الثانية صلاة ثانية لأعني الخضر بعالم الوجدان. فهي قصيدة غزلية ترتد بقائنها إلى تلك التي «رحلت» وما زالت «طي الفؤاد». ولكنّ اللافت للاثبات هو امتزاج حب المرأة بحب الأرض والتفصال.

القرصان، ظمأ، وطني، صبرا، لعبة، إفادة في محكمة الأطفال، على جذران زلزاة، نسور، بيروت، ربيع.

تفاوت هذه العناوين طولا وقصرا. وتتراوح بين الأفراد والتركيب. لقد وردت هذه العناوين ضمن أبنية وصور تركيبية شتى. فجاءت محققة لأشكال نحوية نظرية متنوعة. ونقف على مجموعة من الملفوظات المفردة مثل:

الفصيدة، وتجربة ووجد وأمنية والقرصان وظمأ وصبرا ولعبة ونسور وبيروت وربيع.

وتتسم هذه الملفوظات المفردة بإحالتها على حقول دلالية يرجع بعضها إلى استبطان الذات المجردة كالغربة والوجد والأمنية والظمأ. ويرتبط بعضها الآخر بأسماء مدن ذات قيمة سياسية محددة كصبرا وبيروت. وتتصل بعض العناوين المفردة بمعاني القوة واختلال ميزان القوى بين الأقوياء والضعفاء كنسور والقرصان ولعبة

أما سائر العناوين فقد صاغها الشاعر ضمن ملفوظات مركبة منها ما كان موحيا إصافيا وأدات الإحصاء معدي التخصيص والامتزاج والتوحد والتعريف: (عيسى الجراح - صورتها - كابوس ليلة قافضة - وطني). ووردت عناوين أخرى مركبة نعتيا مفيدا لدلالات التأكيد والبيان والتبيين: (غناء حتى الصباح - خيمة بلا أوتاد).

واستوت ثلاثة عناوين ضمن تركيب بالعطف قام على معنى العلاقة الجامعة بين المعطوف والمعطوف عليه: (هيناك والسنايل الحبلى - الحلم والذاكرة - النبع والحياة).

وانفرد الشرط بعنوان وحيد. وهو من جنس الشرط الافتراضي المفيد لمعنى الاستحالة. فالشاعر يتعنى لو كان العالم كله أطفالا: (لو كان العالم أطفالا). واختص التركيب الشبيه بالإسناد بعنوان مفرد هو بكائية على دروب الأمس. وتمحض لإفادة معنى المصدرية الثابتة مناب فعل البكاء على وجه الإطلاق والتحلل من ظرفية الحدث.

وأفرد الشاعر للمركب بحرف الجر عنوانا وحيدا:

وقامت قصيدة إفادة في محكمة الأطفال على ضرب من المحاكمة والإدانة لكل من اغتصب بكاره الحلم والبراءة لدى الأطفال. نموت يوم يموت الطفل فينا. وإذا المؤودة سئلت بأي ذنب قتلت.

وتعودنا الخيائنه

والتدذنا الجبن حتى

جفّ في أعماقنا نبع الإيـاء

نحن يا أطفال دنسنا أمانه

.....

نحن يا أطفال قوم هجناه (ص75)

وتخزن جميعها معاهد الكلام في القصائد. وهي بؤر جامعة لمضامين تلك القصائد. فكلّ عنوان صورة أو مدخل لصورة أو سلسلة من الصور إنّما إزاء نصوص مصاحبة موازية مختصرة مكتنزة وكلّما ضاقت العبارة اتسعت الرؤيا بالعبارة التي للتقري.

وتنظم هذه العماوين دلالاتنا نبتة كرى ستقطب طرفاها الغنائية من جهة والبيكائية من جهة أخرى الغنائية بوح وروح وفوح. والبيكائية تأبين ونذب ونوح. وتخصّص الغنائية بالعناوين التالية : غناه حتى الصباح وعيناك والسنايل الجبلى والقصيدة وصورتها والحلم والذاكرة وأمنية ووطني وريب. أمّا البيكائية فتتظم باقي العناوين وتحضن ما دار في فلك مداليل الحزن وردائفه.

وتساق هذه الثنائية ثنائية أوسع هي صورة الأرض وقد ذهب بها الشاعر في رسمها مذهبن : مذهب موجب قوامه صورة الأرض النائرة الأيت. ومذهب سالب قوامه صورة الأرض السلبية. فكلّ ما كان غناه كان مرتبطا بما هو أصالة وحلم وتوق وحياء. وكلّ ما كان يكاء ارتبط بالأرض التي دكتها سنايل خيل الغزاة. فإذا البوار والموت الزوام.

تلك هي عتبات مجموعة «ظلماً الينابيع». وإنّ شعريّة صورة الأرض تتطلق من العتبات. إنّنا إزاء نصوص كان للشاعر فيها مضطربه. ولمضطربه رجعت صداها شعريّات عربيّة أخر.

وحسبنا أن نقف في هذه القصائد على شعريّة الأرض تتحلّ إلى شعريّات الماء والنار والتور والصوت والأودية والجبال والشهول والكثبان. إنّها شعريّة الطبيعة بمناصرها الطروب والغضوب، الحية الجامدة، والمحسوسة المجردة.

ب- شعريّة المتنون :

تحيلنا قراءة معجم «ظلماً الينابيع» على مدى ارتساع صورة الأرض في نصوصها. إنّها صورة منتشرة في كلّ القصائد. ولقد افتنّ الشاعر في تشكيلها صورة جامعة لصور جزئية إنّها صورة الأرض اتخذت أشكالاً وأحجاماً وظلالاً وأسماء وكى. وتلتقي جميعها في خانة التوظيف والتعريف والتوصيف.

والواضح أنّ هذه الشعريّة تتبدّى من خلال مجموعة من العناصر المتشابهة التي لا يمكن الفصل بينها. ولكننا مضطرون إلى هذا الفصل لغرض منهجيّ. وتشير إلى أنّ المسألة تتعلّق بمحتوى تلك العناصر أساساً. وهي مكونات الصورة وبنائها وأنواعها ومرجعياتها.

2- المكونات الصورية :

ولكنّ كانّ الشعر رسماً بالكلمات فإنّ المعجم يستحيل بداية من هذا المنطلق إلى مكون من مكونات الصورة في النصّ الشعريّ. وهي تتجلى عبره إذ يتحدّد المعجم بدءاً انطلاقاً من مبدأي التواتر والإفادة

ويتوقف التواتر على مدى استخدام الشاعر لكلمات بعينها يورّعها بطريقة معينة ضمن مساحات من النصّ معينة على سبيل التوظيف اللغوي. ويماكان الدّارس أن يقيس درجات تواتر المعجم بإحصاء مجموعة من الكلمات المفتاح التي لا نعلم لها تكراراً في قصائد المدونة.

وقادنا النظر في نصوص «ظلماً الينابيع» إلى استخلاص ثبث فهرست قائم على ضرب من الإحصاء الاستقصائي. ويشتمل هذا الثبث على أسماء العناصر المكوّنة لصورة الأرض بصريح لفظها أو بما دار في فلكها من مرادفات وشقاقات.

درجات استخدام الوحدات المعجمية

المعجم	الوحدات المعجمية	نسبة التواتر
الأرض	الأرض (11-17-28-29-36-39-52-57-59-81)، القرية (13)، التراب (11-17)، الصحاري (50)، الواحة للمعطاء (51).	13 مرّة
الوطن	يا وطنًا (7)، يا وطني (8-13-66)، وطني (64).	5 مرّات
المدن	حطّين-القادسية (10)، مكّة-سياء-طرية-القدس (11)، هيروشيما (20)، يافا-حيفا (76)، الجولان (59)، بيروت (5)، ص ص83-84	10 مرّات
الأعلام	الخليفة (7)، الحسين (9)، توبة شمشون (10)، قيس (11)، ليلي (12)، الغفاري (15)، سيزيف (3)، ص 16، عروة بن الورد (42)، علي (57-59)، النمسقي (59)، القرصان (60)، الشنفرى.	12 مرّة
الفصول	الشتاء (18-24)، الربيع (25-28).	4 مرّات
الأزمنة	الصبح (20-28)، الضح (18-2)، ص 25، الصباح (18-20-40-60-72)، المساء (24-27-47)، العشي (2-27)، العشايا (46).	15 مرّة
الماء	البحر (18)، ينبوع (73-48-50)، المحيطات (55).	3 مرّات
النبات	الشّبات (النّسابة 14، الشّبية 29-40)، الشجر (الشجر الولهان 49، شجيرات 50، عصافاة 49، لواحاة 51، الزيتون 60، دالية 61-65، الزهور (الورد 7-39، الياسمين 39، الزعرتر 60، الربايعين 60، موسسة 63-83، زنبقة 46-63-81، الزنابق 16، بنفسجة 79	22 مرّة
الحيوآن	الطير (الحساسين-البلابل 7، التوارس 16، الفطارس 2-18، الطواويس 12-31، حمام 45، عصفورة 98، المصافير 27، نسور 79)، الخيل (الجياذ 13-2-80، خيل 42)، وحش-حية رقطاء (50)، الفرد (51).	15 مرّة
الأدوات	المنجل (14)، السيف (11)، حاروشة (12)	3 مرّات

الحلم والذّآكرة أو بناء صورة الأرض الواقع الحال. فهذه المعاجم تنظم حقولا دلالية مدارها على الرّمز. فالأرض في مختلف تجلياتها المادية والمعنوية ناطقة بدلالات عميقة ثابوة في وجدان الشّاعر.

ولصورة الأرض تجلّيات أخرى اتّضحت من خلال تواتر معاجم أخرى كالنبات من شجر وربايعين، وحيوان من خيل ووحوش ونسور وعصافير، وأزمنة

يتنظم هذا الجدول عشرة معاجم أساسية سادت بتواتر وحدائتها متفاوتة نصوص المدونة. وستوقفنا منها علاقتها الوشيفية بالأرض. فصورة الأرض نجدها مبنوة في تضاعيف الكلام المكوّن لهذه المعاجم. لقد استقامت صورة الأرض عبر مكوّناتها المختلفة فتبدّلت وطنًا ومدائن وقرى. وتجلّت في أسماء الأعلام. وهي في جملتها أسماء إحياء استدعاها الشّاعر من الزّاهن، والتأريخ والحضارة ليستخدما في بناء صورة الأرض

كالفجر والصبح والصبح والمساء والعشي والعشايا، وفصول كالشتاء والربيع.

تستقطب هذه المعاجم الأرض بمكوناتها المختلفة. وبالإمكان تصنيفها ضمن مستويات عديدة مدارها على مرادفات كلمة الأرض وأشباهاها، والنبات والتضاريس والأماكن وأسماء المواضع وأسماء الأعلام*.

وتكتنف الصورة ذاتها هذه المعاجم التواطق بمعاني لصيقة بكرم الأرض، وقيم البداوة والفتوة والخصوبة، ومفاهيم القبيلة والعشيرة. وتحيلنا نسب توأمت استخدام هذا النوع من الكلام على الكون الشعري الذي يروم الشاعر ابتناؤه. إنه عالم جعل منه نافذة يطل منها على الأرض الواقع المشعنة بالجراح. وهو أيضا عالم اتخذ منه مطية للحلم والهجرة إلى زمن الأرض الصفا هروبا من مدائن الهزيمة وأرض الاستسلام

3- بناء الصورة:

لم يدع الشاعر مائة صوره خاما إذ صقلها وصهرها على نحو يتوأم فيه الواقعي والرمزي. **أشبهنا رموزها** وشحن بها شعره وأدارها على أساليب الوصف والتطوير فارتقى بها إلى مرتبة الرمز.

تتحل صورة الأرض في مجموعة من اللوات مرجعها إلى الذات الأم الطبيعة بما هي قيمة ورمز. أشرك العوري الطبيعة في فعل الوجود. إن فعل الطبيعة في جوهره فعل أنطولوجي. إنه عمل لغوي إنشائي. ما عادت الطبيعة فضاء محايدا متشظيا. هي الوحدة في التنوع. وهي التنوع في الوحدة.

وصف العوري الإنسان والحيوان والأزاهير والرياح وأنواع الجماد، فاصطفى من هذه العناصر ما كان صالحا ليؤث به الشعر من حيث هو بيان. تؤذي صورة الأرض في «ظما التبايع» وظائف دلالية. فالأرض هي الوطن، وهي الحبيبة. وهي الوطن. وهي العشيرة. وهي مدائن الحلم والعروبة. وهي الخصب. وهي إجمالا رمز الثورة والرفض والتمرد والإياء.

الطبيعة لا تتجزأ مثلما أن الشعيرة لا تتجزأ. لا نستطيع أن نفصل بين عاصر الطبيعة ولكن الصورة التي رسمها الشاعر للأرض تقودنا إلى الإقرار بوجود صورتين: صورة الأرض السلية، وصورة الأرض الثائرة الأبية.

1- الأرض الموعودة:

هي الأرض التي وعد بها بنو إسرائيل شعب الله المختار وهي الأرض التي وعدهم بها «بلعور» وغيره من أباطرة الاستعمار القديم والجديد. ولكن هذا الاسم يتسع في نظر الشاعر لكل بلاد مسروقة محروقة، مهمومة مأزومة.

وتفقد سيناء البكارة والسنا

ويتحبب الجولان والأنف راغم (ص59)

فهي أرض الواقع وظف الشاعر صورها. وحملها محمل التيه والضياح في زمن الانحلال والاحتلال. هي مدائن المجد الضائع: بيروت والقدس وحيفا ويافا وبيداد هي أرض الحصاص ما ترك فحلا. تنجو الحرة وتظمم بتدبيرها صغارها الجياح. وتلبس ليلى مجسدا وكأنه لا ثوب. ويعاقر قيس الميسر. ويتبرأ ذو الحجا من كأس العروبة يشربها القرصان. وتأنف حولها مصابيح الظلام.

وتتوقر مجموعة «ظما التبايع» على قصائد عديدة مجسمة لمظاهر الأرض السلية. ولكننا نجتزئ منها تمثيلا وتفضيلا قصيدة «عصور من الدّم تركض...». ففيها الصورة الأثيرة لدى الشاعر. صورة الدم هي الدم المسفوح يتراءى لنا في منعطفات قصائد الديوان. إنها صورة ترتبط بالعرض والأرض والنضال والقتال في سبيل شرف الفرد والجماعة.

هو الدّم أجمل عطر
ينير دهاليز ليل الخيانة
يروي الزنايق والأغنيات
يمزق.. يحرق وجه المهاته

هو الذمّ درب إلى الأرض والعرض
سيف هو الذمّ درب «الأمانة» (نور، ص81)

ويرتدّ الشاعر إلى وقائع في التاريخ العربي قديمه
وحديثه ليستحضر مأساة كربلاء، وغرق لبنان.
ويستيقظ صلاح الدين الأيوبي ممثلاً سيقه، وتزرع
النخوة الجاهليّة. ولكن مهبّات تسقط ورقة التوت التي
كانت قناعاً يغطي به سماسة الموت غدرهم وخيانتهم
وبيعهم قضايا الشعوب. وينشد الشاعر ملحمة السقوط
والتردي. يقول في «كابوس ليلة قاتضة»:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر التّأمّ الهزائم

فتمسي غفور الملك وهي حصينة

مباغية والخصيان فيها تُسايِمُ. (ص56)

ويعتق الشاعر الشعور بالمأساة فيقف مذهولاً أمام
ما يراه. «يدثره» الشجن العربيّ وقد تلبّس به الوجع إذ
تضال السيف:

أرى السيف يصغّر

تسقط قبضته في السبيل

فيصدأ نصل وتنمو الطحالب في طرّة

وتهوب من تحت أقدامنا الأرض ..

تزحف شبراً فشبراً

وتفتح نهدين للعصب ..

تهجر أسماءها العربيّة

أرى الله يرفض أن يدخل القدس ..

مكة .. سيّاه

كيف يزور مدائن غادرها العشق .. ؟ !

ها قيس يجلس في ردهة للعمار،

ينندن أغنية باريّة

وليلي .. أتعرف ليلي ؟ ..

ما عدت أهرق ليلي

لقد لبست مجسداً يفضح النهذ والخبذين

ونامت على صدر شمشون .. ويلي

أضاعت حبيبة «توبة» نخوتها العربيّة

وأصعق حين الإذاعات تنعق ..

حين الصّحاف تكتب ..

حين الطّواريس يفتون في العدل والوطنية. (ص
11-12).

تأسس الصورة في هذه المقاطع المختارة من
القصيدة على فعل السّفوط تختزله أفعال يتداعى بعضها
عن بعض: أرى - يصدأ - تزحف - تفتح - تهجر
- أرى - يجلس - لبست - نامت - أضاعت ...
فضمن جميع هذه الأفعال تحتشد صور فرعية تتداخل
عناصرها وتتضافر وتتشابك لتلتحم في ما بينها فتنش
صورة الأرض الموعودة التي أضاعها أهلها وفرطوا
فيها للقرصان مقابل الوعد بتمدينها وتحضير شعوبها
وتثقيفهم

أنا العالم الحرّ ليقظنا .. !

أتى للنهب والفتك ..

ليحتنا يذور الكفر بالأبواء والماضي

يلوح باليس والشرك

ليفتدّر الحرّ حرصان يمارس لعبة الإفك ؟ !

أنا العالم الحرّ ليدخلنا إلى دنيا الحضارات

فعدّنا بألوان ثقافته

يكلّ خبرته لنجتاز الجهالات

ونغدو بشراً يسمي

إلى استكناه ما في الأفق

.. في عمق المحيطات

وأثبت في أضالعا يذور الكفر والمسخ

فصرنا مثل أشباح بلا ماض ولا آت. (القرصان، ص62)

وتستقطب جماع هذه الصور ثنائيات الموت والحياة،
الشرف والذلّ، العلم والجهل، الثور والظلمة، النصر
والهزيمة، الفحولة والخضاء، البياض والسواد،
المحصنة والفحولة .. وجميعها ثنائيات تمثّل تداعيات
هي المحمولات الفكرية التي تنهض عليها دعائم صورة
الأرض السلبية يتظلمها الوجود والعدم بما هما فعلا

انطولوجيان. أن تكون أو لا تكون تلك هي المشكلة بالعبارة التي لـ«شكسبير» على لسان «هملت».

ب- أرض الحلم والذاكرة :

هي أرض عصية آية توجد صورتها في مختلة الشاعر أكثر مما هي موجودة في الواقع. هي الأرض الحلم. وهي الأرض البديلة. إنها أرض الزيتون والسوسن والزنايق. وهي فضاء الحساسين واللباليل والقطارसर تمرق أفنديها لتطعم صغارها. وهي موطن الجياد الأصلية تموت واقفة. هي حلبة وعروة الصعاليك. هي أرض تسودها قيم البداوة في زمن الجلد والجديد.

تتحل كل صورة من هاتين الصورتين الحامعتين إلى صور فرعية تجسد المفاهيم التي تقوم عليها. وتتقوم قصائد كثيرة من المجموعة بما يجسم تلك المفاهيم. لقد استثمر الشاعر لبناء صوره الكلية والجزئية مختلف طاقات اللغة مجسمة في بناها المعجمية إن حقيقة وإن مجازاً. ووظف بناها الصوتية والصيفية والتركيبية والتخييلية.

ولقد تختيرنا من هذا الشعر قصيدة «الحلم والذاكرة» وذلك لارتباطها بموضوع الأرض بصورة من جهة، ولارتباطها بطبيعة الأرض التي يبتني لها الشاعر عوالم يمتح معالمها ورسومها من فيض الحلم والتذكر. وهي تنبني على ضرب من التوقيع بالترجيع. ففعل «انتظرنالك» المتوجه به إلى ضمير الخطاب المؤنث يتردد ثمانين مرّات كاللزمة في مطلعها. ويقترن بصور الضوء، والوعد والنار والبعث. وكلها عناصر من الوجد والوجدان استنداعها الشاعر ليؤثّر بها ردعات حلمه. وتمتزج الأرض بالمرأة فإذا الأرض امرأة والمرأة أرض.

انتظرنالك بطلع وجهك من رحم الليل شمساً

بضيء دياجير هذا الوطن

انتظرنالك وعداً يحول كل السدود جسوراً

ويجعل قلباً وحيداً جميع القلوب

يزيل من الصدر كل المحرّ

انتظرنالك، في صحوة القيش غيثاً رحيماً

انتظرنالك، وقت التلّص، نارا

وحين النفوس يضاجعها اليأس، لحنا رخيماً

انتظرنالك نارا ولحنا وغيثاً

انتظرنالك بعنا

انتظرنالك كلّ صباح وكلّ عشية. (الحلم والذاكرة، ص32).

ويحشر حسين العوري ما يلي هذا المقطع من القصيدة بأسماء أعلام يستدعيها من عالم الأمل العربي. وتتصل بالأشخاص والأماكن.

يطلّ من الأمل قصاص عثمان أو صبيحة من غزية

يعاودك الوجع المستديم

تكتنّ أمصرخ

تسحق الذلّ للخلف تسمى

تقالعها هلبة لكليب وأخرى لصخر

وملحة وخلافة. (ص33)

فتصبح سبعين راية

ونردف بالمصحف النبوي

ثلاثين حزياً ومستى آية

أحقاً تموت القضية

ونرهن سيف صلاح

ودرعك يابن الوليد

ونعجز حطين والقادسية. (ص ص35-36).

ويعزى رحيل الشاعر إلى المناخات التاريخية التي أنتجت أسماء مثل صلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد، وشهدت مدائن كحطين والقادسية إلى كونها محجّة تختزل نصاعة التاريخ العربي الإسلامي وألفه زمن وهجه وأوجه.

إنّ الشاعر يتخذ من هذه الأعلام أدوات يتوسل بها

لرسم صور أرض الحلم من خلال أرض الذاكرة. وهو ما يجعلنا نغاد إلى القول بأن رؤية الشاعر للزمان تجد أسسها في الينابيع. ونفهم في هذا الصدد لماذا جعل عنوان هذه المجموعة «ظماً الينابيع». إنها العود إلى الأصالة والعبور إلى الجذور.

4 - أدوات بناء الصورة :

ونشير في هذا الإطار إلى الأدوات التي توّسل بها الشاعر لبناء هاتين الصورتين. ونلمس بيسر حضوراً مكثفاً للاستعارات والتشابه والنحو ومتضافرة متوائمة. وتؤدي هذه الاستخدامات وظائف محدّدة تسهم في شحن القصيدة بطاقات تلقّ مهمة تنشئها انتظارات نحسب أنّ الشاعر كان بها خبيراً.

والواقع أنّ شعريّة صورة الأرض تتحدّد انطلاقاً من مواد تشكيلها. ولما كانت هذه المواد مثلما أسلفنا لغويّة بالأساس، فإنّ الشاعر قد استرشد باللغة ليتوسّل بأدواتها بجربها في شعره أساليب وصف وتصوير. ولا غرابة فصورة الأرض «في ظمأ الينابيع» توظف التشبيه وبالامكان حصر هذه الأساليب الوصفية والتصويرية في أنماط محدّدة. ولم تكن الصورة «في ظمأ الينابيع» على وتيرة واحدة فقط من الصور محدّدة. ويرجع نمط كلّ صورة إلى نوعيّة المادّة اللغويّة التي صاغها بها الشاعر. لقد وردت الصور بسيطة مركّبة، مفردة متعدّدة، ثابتة متنامية، مألوفة غريبة. وقد شكّل الشاعر هذه الأنواع على مقياس ما كان يروم تصويره. بعض الصور أوردتها ثابتة لاختصاصها بتصوير موقف معيّن ورصد فكرة محدّدة. وكانت بعض الصور الأخرى مركّبة متعدّدة فجاءت متوالدة متنامية عبر القصيدة ذات بعد رؤياوي.

وعلى هذا الأساس يمكن تصنيف صورة الأرض بحسب ما تتّوّم به من تقنيات لغويّة. ولقد وقفنا في هذه المجموعة الشعرية على الصور التالية :

- الصورة التقريرية. أنشأها الشاعر على ضرب من

التقرير القائم على تعدد الموصوف للإحاطة به من جهة مختلف مكوناته، وتفصيل المجمال المعنية به موصوفاته. ولنا في الديوان نماذج شتى مثل قصيدتي صلاة ثانية للأعين الخضرة وعرس الجراح. وتمثّل قصيدة وطني نموذجاً ممثلاً لتفصيل المجمال. يقول في قصيدة صلاة معذباً مواقف حبيبه وحركاتها التي مدارها على الصّد والهجر : رحلت - ابتعدت - انفصلت - رحلت - رحلت - رحلت -

ويعدّد في «عرس الجراح» تباشير الفجر إذ «يومض خلف ستائر ليل الشتاء». ويبين عن وقعها في وجدانه :

أراه على شفتيك

أعاقته في سما ناظريك

والمحبة في احتضار المساء

وأقرّها في جباه الفوارس. (ص 24)

أمّا قصيدة وطني فقد قامت الصورة فيها على المجمال الذي ساوله بالتفصيل بهذا الوطن تراءت صورته في وجدان الشاعر وقلبه «العامر بالمرات» واستوى للوطن وجهه. والوجه تفاحة أخذ الشاعر في تفصيل ملامحها. وإذا الوطن سدى مركّب يعمد الشاعر إلى نسجه يفكّك خيوطه. فيبرز صور الحزن والقنامة والقحولة المخبّئة عليه.

تحرّث الطعنات

وتزرعه الخطب الخاوية

نافر لون هذا الخريف

المضجّ بالغمغات الحزينة

تصفعه صرصر عاتية

قاحل صدر هذا الشتاء الرهيب

فلا حلم يسكن قلب الجنود

ولا شلوى يحدو رحيل الطيور

ولا وعد يكبر في خاطر الدالية. (ص ص 64-65)

- الصورة السردية: تقوم على أسلوب السرد الوجيز

المطوع في القصص الشعري. ومداره على توظيف القص في النص. أورد لهذا النوع من الصور ضربا من القصص المثلي. وجسمتها قصائد: «النبع والحية»، و«كابوس ليلة قاتمة»، و«خيمة بلا أوتاد»، و«بكائية على دروب الأسس». ويطن في هذه القصائد السرد بصور به الشاعر موقفا، ويجسم حالا أو فكرة. ويغلب استخدام الفعل الماضي. ويعد إلى سؤق الأحداث واحتلاق الشخصيات.

- الصورة الإيقاعية: أساسها التوقيع بالترجيع القائم على تكرار أبنية معجمية ذات تركيبة صيغية صوتية معينة. وقد تجلّى التصوير بالإيقاع في قصائد عديدة حيث يعيد الشاعر كلمات بعينها ينغم بها شعره. وتنشأ بفعل التكرار المفيد للتأكيد والتكثيف صور أخاذة. يقول في قصيدة «عينك والسنايل الحبلى»:

متى ألقاك يا حلوة
متى ألقاك يا طيب... يا حللى من الشهوة
متى ألقاك يا ترجيمة الناي مع السحر
ويا تهزيمة الوجدان في إشراقة القم
متى ألقاك يا خصب السهول الخصب
.....

تذكرت حكايا الولد الأسمر
مع الأثراب في الوادي وفي الحقل
مع السنبلة الحبلى توشى كتف اليد
متى ألقاك يا وطني. (عينك والسنايل الحبلى،
ص ص 13-14).

ومن القصائد التي تتأسس حقيقة على الإيقاع «لو كان العالم أطفالا». فقد بناها الشاعر على ثماني لوحات تفتح جميعها بالشرط «لو كان العالم أطفالا»، مردفة بجملة فعلية منفية هي أساس الجملة الشرطية «ما كنت». ونقف في القصيدة على لوحات الخوف والعدل والملاحقة والاضطهاد والهوية والرحيل عن الوطن الأم والأمان والطهر والتقاء. وهذه اللوحات في جملة لا تتحقق بتقدير الشاعر إلا إذا كان العالم أطفالا. هو الشرط الافتراضي ينشئ به الشاعر أكوانه الشعرية ويؤثها بصور

طوباوية، ويثني بها مدائن للشعراء والأطفال لم تبن بعد.
يقول في ذات القصيدة:

لو كان العالم أطفالا
ما كنت شربت بحار الحزن
ما كنت أطارد في بيتي
أو كنت لأرهب من صوتي
ما كنت أشاهد أغيتي طعما للقرن
لو كان العالم أطفالا. (لو كان العالم أطفالا، ص 20).

- الصورة الإنشائية: وهي صورة إنشائية تتقوّم بتوظيف الأعمال اللغوية. إنها أكوان من الصور تنشأ وتوقع بالكلام فالشعر في «ظماً للتاييم» ضمن بعض القصائد يتشكل صورا من خلال سلسلة من الأوامر والتواهي والنداءات والاستفهامات. وتدلّ على هذا النوع من الصور بتوظيف الشاعر لعمل الأمر في قصائده «ظما» و«عرس الجراح». يقول الشاعر في القصيدة الأولى:

يجتاح روعي ظمأ
وتفت إهمار المطر
فأدثني بالذئبة المعطاء
ثم انهمري

وانتشري في باحة القلب
كحلم الدالية
وانتظري صوت الشذى
فوق الروابي الغافية
ثم انحنى كي تقطني
سوسة في أثري. (ظما، ص 63)

أما الأمر في «عرس الجراح» فقام أيضا على أوامر. ولكنّه أمر يحمل على التوشل والالتماس. وذلك لجامع ما بين الأمر والمأمور من لطيف الودّ والمعشر:

فلا تحزني- افتحي النافذة - وغادري هذا السرير-
تعيّري أمام الصباح الغدير - استحمّي بنسمته العاطره -
افتحي النافذة (ص 26).

- الصورة النحوية البيانية: وهي الصورة المتأبنة من

أصلي لديها
كقطر الندى إذ يراود زهره

كما المتهجد يركب فجرة (صورتها، ص ص 27-28)

- الصورة الاستعارية: ومدارها على الامتعار بما هي تشبيه منسي. ويركب العوري من خلالها مراكب المجاز اللغوي القائم على المشابهة القائمة بدورها على التداعي. وذلك لما بين المشبه والمشي به من شواك القربة ينسجها الشاعر ويجريها صوراً ورسوماً. فيشخص الجماد على وجه التجريد. ويشق الحى يحيله شيئاً مواتاً. إنه الشاعر يحيي ويميت في مناح المجاز. يقول الشاعر:

وإذ يكبر الحلم فينا
ويدنو زمان القطاف. (ص 33)

والحلم يورق ثانية... لا تخف
فأطافني الطيون

لا يخطئون الشروب إلى الجرح والحلم والذاكرة.
(الحلم والذاكرة، ص 36)

تباشر هذا الصباح يظللها الغيم
والأفق تاكل أهدابه العنمات. (خيمة بلا أوتاد، ص 40)

لعينك أفتح هذا الفؤاد
تطرزه الوشوشات الجريحة. (وطني، ص 66)

تلك هي مختلف أنواع الصور التي شحن بها الشاعر شعره واضطرب في أفضيتها جيئةً وذهوياً. وكانت الصورة من أكد الوسائل التي توصل بها لتجسيم معاني الأرض الحسنة والمجردة.

إن صور حسين العوري مبطنة بحسّ نقدي تنأى به لغته عن المباشرة الفجة. فصوره أبعد من أن تكون مترفة. إنها مسئلة من أدق دقائق المعيش، ولكنها مكسوة بما يجعلها تبلغ مستوى الترميز.

توظيف الوظائف النحوية البيانية كالنعت والحال والتمييز والبدل. ولقد زخرت المجموعة باستخدامات مكثفة لهذه الوظائف النحوية المرتبطة بالتخصيص وبيان النوع اللذين للنعت، ورصد الأحوال والمقامات والهيئات التي للحال، وإزالة الإبهام والغموض وتوضيح المميز والمبدل منه في وظيفتي التمييز والبدل.

ألف يد مملودة تحت الجليد
وأنين أطفال جياح أبرياء
العري ثوبهم الوحيد (أمنية، ص 53)

وعلى الرصيف
ألف يد مملودة
بالذل تبحث عن رغيث (أمنية، ص 54)

وعاد الصوت خافتاً لا بد من طريقة للماء (النبح
والحية، ص 51)

رحلت وكنت اثنهما من الدفء
يعبر صحراء قلبي
وجسرا من الورد والياسمين
يرافقني بالشذى نحو ربي (صلاة ثانية، ص 39)

- الصورة التشبيهية: وهي ضرب من الصور القائم في مكوّناته على مفهوم التجاور. فالمشبه مجاور للمشبه به يجمع بينهما وجه أشبه هو نقطة تقاطع وتجاور بين مجالين مختلفين يتميان إليهما. والتشبيه بأنواعه مائل في هذه المجموعة في مقاطع كثيرة من قصائدها. وحسبنا التذكير ببعض الأمثلة. فكل التشابه مرايا وصور دافقة نابضة بالحياة:

وسيف صلاح
وكان كما البرق (عصور، ص 10)

ويش الحلم زائفاً كما الأرض اللياب
فأجش على بابها مثل طفل
كما المتصوف يعبد ربه

لقد اتّبع الشاعر منحى شعرياً أدرك من خلاله حسب بعض الدارسين «أنّ الجماليّة لا تعني الغموض ولا الترف المجاني... قصيدته تتجاوز جدل الغياب والحضور لتعلن أن للشعر وظيفة فنية ووظيفة اجتماعية ولتعطي من خلال إيقاعاتها شهادة أخرى على أن اللغة العربية لا تحتاج إلى تلقيع وأنها تتسع لكلّ إيقاع إذا وجد المبدع القادر» (18).

وفي تضاعيف هذه الصّور يتحوّل المعجم إلى أحد مكونات الصّورة في مستوى التوقيع بالترجيع، وفي مستوى الرسم بالكلم. تستوي كل كلمة في القصيدة فرشاة ألوان في يدي الشّاعر وتسهم في رسم اللوحة.

إنّ صور «ظلمة البنابيع» صور مشكّلة باللغة. وهو في ذلك نازع مزعج: مزعج تأصيل الصّورة، ومزعج تحديث الصّورة. ويمكن الأوّل في استدعاء الشّاعر للغة من الذاكرة. إنّها لغة تنهل قواميسها من موروث القبيلة، وتستقي نسخها من بنابيع بلاغة القدم. ولاعجب أن تحضر صور كثيرة ترتبط بليلي وقيس وتوبة وعذرة والشغرى وكليب.

هذه الصّور أدار الشّاعر مجازاتها وأخيلتها في مناح الذاكرة. ولكنّه لم يدعها حبيسة زمنها، بل وظفها توظيفاً مكثراً من الرّحيل إلى الزّمان الأوّل. وهو زمان مرجعيّ بالنسبة إليه.

أمّا المزعج الثاني فيتجه صوب الواقع الحيّ. فإذا بالشاعر يحشر شعره بأسماء المدانين العربيّة التي غادرها الحبس العربيّ. وحسبك أن تطالعك في قصائده سيناء والقدس وبيروت...

5 - مرجعيّات شعريّة الصّورة :

قيمة الصّورة من قيمة مراجعها التي يستقي منها الشّاعر مكونات صورته. وتحتل مصادر الصور مكانة رئيسية فهي تكشف عن الخلفيات الفكرية والثقافية التي يتحرّك الشّاعر ضمن مناخاتها وطقوسها.

ولحسن العوري نهج واضح في تأنيث قصائده بصور

يتخذ لها مصادر كالواقع والتاريخ والطبيعة. وتسعدنا المعاجم المستخدمة بحقولها المتنوعة بإمالة اللّام عن المراجع الفكرية والمذهبية والفنية التي يستند إليها.

المرجع الأساسي لديه هو الأرض بعناصرها ومكوناتها المختلفة مثلما أسلفنا. ومدار دلالاتها على الألوان الزاهية والقائمة، والروائح بطبيعتها، وعفونتها، والجمال والقيح. لقد مثلت الطبيعة نبعا ثرياً ساعد الشاعر على إخصاب مداليل صوره وإغناء أبعادها.

أمّا المرجع الثاني فهو التاريخ بأبعاده الثقافية والحضارية. وتنفذ على حضور مكثف لأسماء الأعلام الإيحائية المرتدة إلى زمن البدايات. وهي بالنسبة إلى الشّاعر ملاذ وسلوان. ولا نبالغ إن ذهبنا إلى أنّها تمثّل محبّة له يستعاض بها عن أعلام أخرى تسكن واقعه وتشيع فيه القرف وتسأله الرّحيل. إنّ قصائد «ظلمة البنابيع» مسكونة بهوجس من الموروث.

وثالث المصادر الواقع المعيش. فهو مصدر الرّسوم التي يطرّ بها الشعر شعره. فهو يدين هذا الواقع من خلال صوره اللّغوية والمشحونة بالمدنس الذي يسود هذا العالم. إنّ «الفراسة قد غزوه» و«سلبوه كل فضيلة» و«امتصوا دماء الأبرياء» و«شروا بديانة الخوف وأشاعوا سلطان الرّعب».

خاتمة :

اعتنينا في هذه البحث بتجربة الشّاعر والناقد التونسي حسين العوري. واهتمنا في ما اهتمنا به داخل هذه التجربة بشعريّة الأرض من جهة كنيّة تشكلها مبحثاً شعرياً في القصيدة. ودرسنا تحديثاً شعريّة صورة الأرض في مجموعته الشعريّة الأوّل «ظلمة البنابيع»

وسمينا إلى الوقوف عند معارض الصورة الشعرية المجسّمة للأرض قيمة وقيمة. ففرضنا لمختلف الأسئلة الفنية والمضمونية التي طرحها الشّاعر في إطار هذه الشعريّة. وتبيّنت لنا مفاهيم صورة الأرض كما

تحددت من خلال مكوناتها، وأدوات بنائها، وأنوعها، ومرجعياتها.

ونذكر لماذا تستينا شعرية حسين العوري المائزة حين نقرأ شعره. إنها شعرية منسكة في أفقية التصوص ضمن معارض بنى الصورة المقدودة بالايقاع والمعجم ورشح معانيها ورؤاها. ولئن كانت هذه البنى محكومة بقوانين الإيداع، فإن ما يهيمن عليها تنظمه شعرية الأرض.

والقول بسيادة هذه الشعرية على أشعار «ظلماً اليتامى» مرجعه استحالة تيمة الأرض بمشكلاتها ولوازمها الحية والجامدة قضية رمزا. ويقف الناظر بالنهاية على صورتين للأرض صورة الأرض الموعودة، وصورة أرض الحلم والذاكرة. ولكل منهما خصائصها المميزة

وتظل صورة الأرض بمنطق ثوابت القصيدة حمالة أوجه لم تكن بتقديرنا سوى مرايا ناطقة بمداليل تجربة شعرية تفتت على الثلاثين عاما. إننا إزاء رؤية تبين عن تفاعل وتلاحم حميمين وتلازم مكيين بين الشاعر والأرض حسا ومعنى.

ويقينا أن شوارح حسين العوري بهذا العمق في الزمان والمكان سنده الترحال في شعاب الكلمة. ويتضح لدارسه أن الشاعر لم يخلص فيه قط مثلما أخلص لموضوع الأرض إسما جامعا للبيان في شعره. ولقد كان الشاعر فيه لقواضي قضايا الأرض ومطالبها الاجتماعية والشعرية الفنية وقيا على الدوام صلدا شقيفا أبيا.

الهوامش والاحالات

- (1) حسين العوري، صمأ السابع، دار بريح الأربع للنشر، ط1، مارس 1985 (الغلاف الحلي)
- (2) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الإقارب بركات (ط1)، 1995، ص 11.
- (3) مبروك السامي، في إشاعة شعر عربي، عديرات وفراوات، دار مجده عني للنشر بصفاف مركز النشر الجامعي، تونس، 2006، «الغلاف الحلي»
- (4) نفسه، ص 3.
- (5) حمادي صمود، محمد لطفي البوسقي، هشام الربيعي، محمد قوبعة، عبد الله صولة : دراسات في الشعرية (الشايف نموذجاً)، بيت الحكمة، تونس قرطاج 1988.
- (6) راجع مقالنا «شعرية العناوين في اللحمة الحية» لصلاح القرمادي (1933-1988)، مجلة الحياة الثقافية، العدد 178، تونس ديسمبر 2006.
- (7) Tzvetan Todorov, article « poétique », Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (1972), Le Seuil, « points Essais », 1979
- (8) محمد القاضي، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 97.
- (9) موال للخصب وشمعة للجفاف، الدار التونسية للنشر، تونس 1994
- (10) ليس لي ما أقول، دار الشباب، مفرين، تونس 2006.
- (11) الحريدة الأسبوعية «الأسبوع العربي»، السبت 25/11/2000 - 01/12/2000، ص 15، تونس عام 2000
- (12) نفسه.
- (13) نفسه.

(14) نفسه .

(15) نفسه

(16) الجاحظ الحيوان، ج3، مصطلح الجتماعي المحلي، القاهرة 1938، ص131.

(17) راجع على سبيل المثال لا الحصر الدراسات التالية :

- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، القاهرة، دار مصر للطباعة 1958.

- ساسين سيمون عصف، الصورة الشعرية ومادجها في إبداع أبي نواس، بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت 1982

- حار عصفور، الصورة الممتعة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992.

Lewis (C. Day) the poetic imag. Jonathan, cape, London 1966

Spender (Stephen) the Making of a poem, the creative Process. Edited by Brewster Chasen, A Menator Book, new york 1952

Genette, Seuils, coll « poétique », éd de seuil, Paris 1987 (le péntexte p20, le nom d'auteur p38, les titres p54, les dédicaces p110. etc)

(18) انظر تعليق الناشر بالغلاف الخارجي لمجموعة ظمأ البانيح

(*) أنظر محمد القافسي، المرجع السابق، ص 92.

ARCHIVE

المخيال الشعري التسعيني من خلال أنموذج لحافظ محفوظ

محمد صالح بن عمر

على أننا وإن أتاحت لنا، في مناسبات عدّة، فرصة قراءة عيّات من هذا الشعر أكدت لنا كلّها صحّة هذه الفرضية ^(*) التي انتهت في شأنها يحتاج إلى تفحص دقيق للمدونة بأكملها.

ومن ثمة بما هذه سوى قراءة لعينة أخرى من تلك المدونة، اخترنا أن تكون هذه المرة لحافظ محفوظ. وقد اقتطفناها من مجموعته تعريفات الكائن. وهي عبارة عن جزء من قصيدة مطوّلة تحمل عنوان «الأسما». وهذا الجزء هو الثالث في الترتيب (3) من جملة أربعة أجزاء مرقمة.

1) الشكل الطوبوغرافي للنص :

يتألف هذا الجزء من 214 بيتا لم توزّع، رغم كثرتها، على هيئة مقاطع شعرية متفصلة. وهو ما يوحي، من الوهلة الأولى، باسترسالها، إلّا أنّ الشاعر لم يسوّ بين أعداد الأبيات التي يوردها في كل صفحة بل جعلها تتراوح بين الأربعة أبيات (العدد الأدنى) والأربعة عشر بيتا (العدد الأقصى) دون أن يخضّمها لنسق شكلي

ينبغي التفريق أولاً بين المخيّلة (*) والمخيال (*). فالأولى ملكة عرفانية إلى جانب المفكرة والذاكرة والحساسية والإدراك والملمس والفهم والانتباه وما شاكلها. وهي تتحدد في القدرة على التصوّر (1). والتصوّر على ثلاثة أضرب : الأول استحضار صورة لأشياء كما هي في الواقع والثاني إدخال تغيير ما على صور أشياء حقيقية والثالث إنشاء صور لا وجود حقيقي لها (2).

أمّا المخيال فهو بنية متسقة من التصوّرات تتشكّل لدى أمة أو جماعة أو جيل أو فرد في فترة معيّنة.. وهو - إن شئنا - عبارة عن حلم جماعي أو فردي تفرزه أوضاع ما في سياق تاريخي معيّن.

وإذا نظرنا في ضوء هذه المفاهيم إلى موجة الشعر التونسي التي عرفت بشعر شعراء التسعينات - وهم الشعراء الذين خطّوا خطوطهم الأولى في النصف الثاني من الثمانينات أو أثناء السنوات التسعين - للاح لنا اشتراك معظمهم في سمات تخيلية قارّة قد يجوز لنا اعتبارها مخيالا لجيل

معين. فهل نستخلص من هذه الطريقة في التوزيع ثورة على مبدأ النظام الطوبوغرافي للقصيدة، لتضاربه، في نظر الشاعر، مع ما ينشده لها من مسابرة كلية لنسق الفعل الإدعائي الذي لا ينشط إلا أثناء اللحظة الشعرية ويمتنع تحققه في غيابها؟

(2) نمط التلقّي في النصّ :

إن نمط التلقّي المعتمد في النص هو النمط الشائع في شعر شعراء التسعينات (4). وهو التلقّي الذاتي (*) القادم على توجيه الشاعر خطابه، في المقام الأول، إلى نفسه، بالإيمان في توليد المعاني الحاققة وتكثيف المدول عن الدلالات الحقيقية أو الرمزية المتداولة. وهو ما يتسبب في قطع حبل التواصل بينه وبين المتلقّي الذي يكتفي عندئذ بالسماع أو بالقراءة غير الفاحصة المدققة. وقد اقترحنا في مقالات سابقة حلولاً منهجية لمقاربة مثل هذه النصوص.

(3) المستوى التخييلي في النصّ :

إن المستوى التخييلي في النص هو جزء من مستواه الدلالي. وهذا المستوى هو، بإجماع العرفانيين اليوم، أعمق مستويات اللغة، إذ منه تتولد التراكيب لا العكس. ومن ثمة فعلٌ من أنجح المفاتيح لولوج الإحصاء المعجمي. وذلك لما يتيح للباحث من الاهتداء إلى أهم الفضاءات المفهومية التي تتوزع عليها مفردات النصّ.

يتألف هذا النص من 627 معجمة (*) مع اعتبار التردّد. أما عدد المعجمات المختلفة فهو 418 معجمة. هذا الرصيد المعجمي يتوزع ظاهراً على ثلاثة فضاءات مفهومية هي : الذات الشاعرة - وهي حاضرة داخل الخطاب في صيغة المتكلم - وعدد الإحالات إليها هو 37 إجابة. والفضاء الثاني هو اللغة أو على الأصح القصيدة - وقد بلغ عدد المعجمات التي يشتمل عليها 19 معجمة. والفضاء الثالث هو العالم الخارجي وإليه تنتمي المعجمات الباقية.

إن وجود هذه الفضاءات الثلاثة يثير إشكالا. وهو

أنّ عملية التخيّل عرفانيا تقتضي الانطلاق من فضاءين مفهومين أوليين تم إسقاط جزء أحدهما على الآخر لتشكيل فضاء ثالث يسمى اصطلاحاً الفضاء الإدعائي (*) (5). وإليك هذا المثال :

حين قال المتنبّي في سيف الدولة مادحا إياه بالكرم :
« جاء البحر يمشي » انطلق من فضاءين مفهومين أوليين :
هما البحر والإنسان. ثم أسقط على فضاء الإنسان جزءا
من فضاء البحر وهو كثرة الخيرات. فتحقق بذلك فضاء
مفهومي ثالث أدمج فيه ذاك الفضاءان الأوليان بأن
أضحى سيف الدولة هو البحر لسخائه.

في هذا النص الشعري لحافظ محفوظ ليس ثمة شكّ في أنّ الفضاءين الأوليين هما : الذات الشاعرة واللغة (أو القصيدة). لكن ماهي عندئذ وظيفة الفضاء الثالث أي العالم الخارجي، لا سيما أنّه قد استأثر بأعلى نسبة من معجمات القصيدة؟ فهل يكون هو الفضاء الإدعائي؟

كلّا! إنّ هذا لمتعلّد عمليّا. وذلك بحكم قلة الوجدان المعجمية التي يتألف منها فضاء الذات الشاعرة والقصيدة (52 وحدة معجمية)، وهو عدد محدود. من الألفاظ لا يسمح بتصوير هذا الفضاء الشديد الاتساع الذي يحيل إليه - كما أسلفنا - 366 معجمة. لذلك فالمعقول هو أنّه فضاء أوّل استثمر في تصوير الذات الشاعرة والقصيدة بإسقاط عناصر منه عليها.

ولعلّ الذي يجعل هذه العملية متيسرة هو أنّ الذات الشاعرة والقصيدة في هذا النص تولّفان، في الحقيقة، فضاء واحدا. وذلك بحكم كون الشاعر لا يتخذ من القصيدة قناة لتبليغ الملتقي مقاصده بل مناخا تنصهر في أجواء ذاته وسط فضاء تزدحم فيه الدلالات الحاققة.

3 - 1 - فضاء الذات الشاعرة :

3 - 1 - 1 : الملاحم الخارجية للذات الشاعرة :

تبتدئ الذات الشاعرة جسيما في الفضاء الدلالي للقصيدة على هيئة أشلاء متناثرة هي : اليد (7 مرّات)

والكفّ (4 مرّات) والصدر (3 مرّات) والرّأس والعين والوجه والعنق (مرّتان) والكفّ والراحة والجنب والطرف والشكل والإصبع والزند (مرّة واحدة) مع ورود لفظ «الجسد» مرّتين دون تحديد.

ولعلّ مرّة التواتر اللافت لليد مع الكفّ (7 مرّات) إلى صلتها بالكتابة أي باللغة أو القصيدة. وكذلك شأن الصدر الذي جاء في الرتبة الثالثة (3 مرّات)، إذ هو، في الاعتقاد الشائع، مستودع الأحاسيس، مع الإشارة إلى أنّ ألفاظ «الرّاحة» و«الإصبع» و«الزند» و«الكفّ» و«الطرف» لمّا يعبّرُ حقل اليد أيضا، إذ هي أجزاء منها أو امتداد لها.

لذلك فإنّ الصورة الجسميّة التي صاغتها مخيلة الشاعر صورةً متشظية. لكن تبرز فيها «اليد» وما يتصل بها أو يليها من بقية الطرف العلوي، لما لذلك من علاقة بفعل الكتابة. وهو ما يوحي بأنّ جسم الشاعر قد اختزل أو كاد في «يده».

3-1-2 : الملامح النفسيّة والذهنيّة للذات الشاعرة:

إنّ الوحدات المعجمية والمعارف التي تعجّل إلى الحالة النفسيّة والذهنيّة للذات الشاعرة قليلة، إلاّ هي لا تعدى إلى 16 معجّمة وعبارة، إلاّ أنّها تقدّم صورة لها متكاملة لا تتأفر بين أجزائها

فهذه الحالة هي حالة ذات مأزومة تعاني : الألم (آلامي - جرحي القاتل - جسدي المملول...) والحزن (أبكي - بكيت - دمعي - يكاد يكتنبي البكاء - شجري يموت...) والإحباط (مسجون في قفصي - كي أهرج هاويتي) والحيرة (مناهاتي - فوضاي)...

إنّما الحالة نفسها تقريبا التي اعترضتنا فيما سبق أن درسناه من نصوص لشعراء التسعينات (عادل المعيزي والهادي الدبّاي وعبد الوهاب الملوح وإيمان عمارة وآمال موسى وفوزية العلوي ونزار شقرون ومحمد الهادي الجزيري...) لذلك فهي - إن شئنا - حالة جيل، جيل تزامن ظهوره مع قيام النظام العالمي الجديد وما استتبع ذلك الحدث ولا يزال من انهيار للقيم وتردّد للأوضاع العربية وإحساس متزايد بفقدان الهوية.

هذا الشعور بالانكسار واتسداد الأفاق هو الذي مثّل القطيعة بين هذا الجيل والأجيال الشعريّة السابقة، تلك التي كانت، على تباين اتجاهاتها، تتعلّق ببداية أو فكرة واضحة، منها تستمدّ معنى وجودها فتضفي على خطاباتها تماسكا عقليّا كافيا يتيح إمكان تواصل القارئ العادي معها.

أمّا الشاعر التسعيني فإنّ عدم توقّر دليل لديه قد نفى إمكان وجود حاجة عنده إلى البوح أو إلى الخطابة أي إلى التواصل المباشر مع المتلقي. فاتجه بالخطاب، بدلا منه، إلى اللغة. لكن لما كانت اللغة والفكر، عمليّا، متلاحمين فقد ارتدّ الخطاب إلى الذات البائتة نفسها. فاضحت هي البائت والمتقبل في آن.

ولعل من أهمّ الأسباب التي دفعت بالتسعينيين في تونس وخارجها إلى ترك أنماط التخيل السابقة هي التحديّ القويّ الذي يأتوا يواجهونه من لدن بعض العلوم لا سيما الفيزياء الفضائية التي كشفت القاب عن أصل الكون وطبيعته. وهو أنّه نشأ عن انفجار هائل وأنّ هذا الانفجار لا يزال متوصلا في المناطق القصية جدًا وعلم الحيات الذي اكتشف أنّ ملامح شخصية الفرد مسجلة في الأ.د.ن منذ مرحلة قبل الولادة وعلم المصنّات الذي توغّل في تشريح الدماغ ليميط اللثام عن طرائق اشتغال الملكات الذهنية للكائن البشري.

3-2 : فضاء اللّغة :

إنّ حضور حقل اللّغة داخل النص حضور كيفيّ لا كميّ. ولا أدلّ على ذلك من أنّه وإن لم يشتمل إلا على 19 معجّمة فقد اتخذت إحداها وهي «الأسماء» عنوانا له، كما أنّ هذا الحقل هو بمنزلة الحاوي للفضاءين الآخرين: فضاء الذات الشاعرة وفضاء العالم الخارجيّ.

لكن القصيدة وإن كانت تحوي الذات الشاعرة في المستوى الدلالي فإنّها لا تعدّي أن تكون من صنع تلك الذات بل ملكا لها. وقد جاء التعبير عن هذه الملكية في 18 موضعا وهي : «لغتي» (6 مرّات) و«أسماءك» (والكاف

يقصد بها هنا الشاعر (5 مَرَات) و«أغني» (3 مَرَات) و«كلماتي» (مَرَاتان) و«أشعاري» (مَرَاتان)

ومن هنا نفهم أن احتواء اللُّغة للذَّات الشاعرة هو على سبيل الطواعية والانقياد لا الهيمنة. ومعنى ذلك أن زمام المبادرة في هذا النص إنما هو في يد الذات الشاعرة التي توظف اللُّغة بأن تتخذها سكناً وتوظف عناصر العالم الخارجي في بناء عالمها المتخيَّل داخل القصيدة.

3-3 - فضاء العالم الخارجي :

نتضح لنا، إذن، طبيعة ذلك الفضاء الثالث الذي أسميناه «العالم الخارجي» والذي يضمُّ معظم الوحدات المعجمية للقصيدة. فهذا الفضاء إنما هو عالم داخلي أنشأته الذات الشاعرة داخل اللُّغة أي داخل ذاتها ليكون بمنزلة الجَنَّة التي تأوي إليها فتجد في رحابها الخلاص من آلامها الوجودية المصْفة.

ومن ثمَّ يتكشف لنا النص برتبه عن عالم من جِيس مختلف، عالم مبتدع تماماً، وإن كانت الصورة التي استخلفت في بنائه مستمدة من العالم الموضوعي الحقيقي

هذه المواد أكثرها من عناصر الطبيعة الجذَّابة المريحة. فمن حقل النبات اختار الشاعر «الكروم» و«الدالية» و«الورود» و«العب» و«الأزهار» و«الأشجار» و«الأوراق» و«الشذى» و«الأغصان» ومن حقل الحيوان : «الطيور» و«الخرفان» و«الأبال» و«الفزلان» و«الفراشة» ومن حقل الزمن : «الربيع» و«الفسح» و«الصباح» و«الطفولة» و«الأبدية» ومن حقل المكان : «الأرض» و«البحر» و«الجَنَّة» و«الحقول» و«السماء» و«الدروب» و«الحديقة» و«الْفُرَاتين» و«مجردة» ومن حقل المواد العضوية «الضوء» و«الطين» و«الهواء» و«الصوت».

إنَّ هذه العناصر مجتمعة تحيل في المتخيَّل الدنيي إلى الجَنَّة، تلك التي تقرن صورتها، في أذهان المؤمنين، بالسعادة الأبدية في الآخرة. لكن جَنَّة الشاعر، على عكس ذلك، لا توفر له إلا سعادة مؤقتة تستغرق مدَّة

إنشاء القصيدة أو قراءتها بعد إنشائها. وهي - إن شأنا - ضرب من التعويض به تستعيد النفس توازنها بعد اختلاله وإن في لحظات خاطفة.

ولقد ذهب علماء تحليل النفس إلى أنَّ الجَنَّة من الرموز النمطية (*) التي تشكلت ثمَّ استقرَّت في المخيال الجماعي للجنس البشري منذ بدء الخليقة (6). وتفسير هذا الرمز هو الحنين اللاواعي للإنسان إلى رحم من آمن وطمأنينة.

على أنَّ لجَنَّة حافظ محفوظ في هذا النص الشعري قسَمَات أخرى تختلف بها عن الجَنَّة السماوية. وهي أنَّها لا تتألف من صور منقولة عن الصور الحقيقية لتلك العناصر الطبيعية بل من الدلالات الحافة لأسمائها. وهذه الدلالات تتداخل وتتمازج تتداخل الأطياف وتمازجها في الحلم.

وهكذا فإذا كانت البنية العميقة أي الدلالية للنص واضحة كل الوضوح، إذ هي تتألف من بورتين متلاحمتين : الأولى الذات الشاعرة المأزومة والأخرى القصيدة باعتبارها روعاً لغوياً مهتماً لاحتواء أزمة تلك الذات وتحليلها إلى أحوال مريحة منعشة فإن البنية الظاهرة أو الأداء يطغى عليها التشظي والتبعثر والتداخل.

3-4 - البنية الزمنية للمستوى التخيلي :

إنَّ المستوى التخيلي في النص قد قسَّم مكاناً إلى ثلاثة فضاءات أساسية هي الذات الشاعرة والقصيدة والعالم الخارجي. أمَّا زمنياً فقد توزَّعت الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل لكن على هيئة قسمين اثنين لا ثلاثة هما :

(أ) ماضي وحاضر واقعيان معيشان حالكان هما الماضي والحاضر العربيَّان، على اعتبار أنَّ أوَّلهما مستمرٌّ في الثاني.

(ب) مستقبل منشود مشرق. لكنَّه قد لا يأتي.

فالقسم الأوَّل هو بؤرة أزمة حادة تعيشها الذات الشاعرة بكل جوانحها وتقاسي من جزَّأها عذاباً أليماً.

وأعني :
سبحاني أخرجني حيّا من موتي
سبحاني .

3 - 5 - خصوصيّة المخيال الشعري عند حافظ محفوظ :

إذا تأملنا جيّدا هذا المخيال بأن لنا اتزايحه عن
المخايل التي هيمنت على الشعر التونسي الحديث
والمعاصر قبل التسعينات . ففي عهد الحماية كانت
الجنة التي يحلم بها الشعراء المجددون هي الدولة
الوطنية المستقلة ، تلك التي ألمح إليها أبو القاسم الشابي
في قصيدته «تونس الجميلة» (11) وألمح إليها منور
صمدح في مجموعته «الفردوس المفتصب» (12) .
أمّا بعد الاستقلال وقد ازدهر الشعر الأيديولوجي -
فإنّ الجنة التي تملأ بها معظم الشعراء هي «المدينة
الفاضلة» ، كل يصورها طبقاً لأحلامه وقناعاته الفكرية .
وحينّ الصوفيّة في ذلك الوقت فقد كانت خلفيّتهم
قويّة عروبيّة لا دينيّة ، همهم إحياء مناخات شعريّة
تراثيّة محدّدة لا الذوبان في الذات الإلهيّة .

أمّا في هذا النص الشعري فإنّ الجنة المحلوم بها
تحدّد داخل اللّغة لا خارجها . وهو ما يجعلها غير
قابلة للتحقق في الواقع . فهي جنة أشجارها «الأسماء»
أي الكلمات وأنهارها الدلالات الحافلة والاستعارات
والموضات والإحالات الرمزيّة وشئى ألوان العدول
عن الكلام العادي ، ينشئها الشاعر في لحظات الكتابة
ويستحضرها أثناء القراءة . لكنها تغيب عنه وتفلت منه
خارجها . لذلك تقول القصيدة مخاطبة الشاعر (13) :

تدخل في أسماكك
تخرج في أسماكك

ومعنى هذا أنّ اللّغة لم تبق أداة للتواصل بل أضحت
أداة وهدا في آن واحد ، كما أنّ الذات الشاعرة لم تعد
مجرّد باث بل تحولت إلى باث وقناة في نطاق وحدة لا

أمّا القسم الثاني فهو جنة النعيم التي تحلم بها ،
لتتخلّص من جميعها الذي لا يطاق .

وطبقاً لهذه الهيكلة المكانيّة الزمنيّة فإن الصورة البيانيّة
في القصيدة برمتها لا تعدّ أن تحيل إمّا إلى البؤرة
الأولى أي بؤرة الجحيم التي تغطي ماضي الذات الشاعرة
وحاضرها وإمّا إلى بؤرة النعيم التي تحدّد في الآتي المأمول
وإمّا إلى عمليّة الانتقال من البؤرة الأولى إلى الأخرى .

فمن الصفّ الأول من الصور ما جاء في قول
الشاعر (7) :

لم أبرأ من جرحي القاتل
أنفاسي تدفني
آلامي تسحبني
وقوله (8) :

أبصر جسدي مغلولاً خلفي
أبصر مدناً وقرى تقطر أهات
أبصر عرشاً من كتب ومعاجم
أبصر عرّافين
ونفّاثات في العقد

أبصر موتى يسترقون السمع
ومن الصفّ الثاني ما ورد في قوله (9) :
أحلم بنبات يصعد كفي ويرفعني
بالريح تهبّ على جسدي وتعرّني
أحلم بحقول بكر أزرع فيها
بربيع يثر خضرته حولي
ويدين نهيلان التربة عتي

ومن الصفّ الثالث من الصور ، وهي الدالة على
الانتقال (10) :

أمدّ صراخي أغصاناً
وأثني أوراقاً
وجنوني أزهاراً

ضمن مجموعته «تعريفات الكائن» - قد أفضت بنا إلى تبيين ملامح مخيال شعري مختلف عن المخايل التي سادت في الشعر الترنسي قبل التسعينات. لذلك أسميناه المخيال الشعري التسعيني. لكننا ندرك جيداً أنّ إقرار مثل هذه النتيجة يحتاج إلى المزيد من توسيع المدونة المدروسة، مدونة حافظ محفوظ أولاً ثم مدونة الشعر التسعيني ثانياً.

انفصال فيها شبيهة بالاتحاد الصوفي لكن هنا بين الذات واللغة لا بين الذات والمخال.

الخاتمة :

هذه المقاربة المعجمية العرفانية لنص من نصوص حافظ محفوظ الشعرية - وهو نص «الأسماء» الوارد

الهوامش والاحالات

- (*) المخيلة (L'imagination).
- (*) المخيال (L'imaginaire)
- 1) Durand (Gilbert), l'imaginaire symbolique PUF, Paris 2003 PP5 14
- Wunen Burger (Jean- Jacques), l'imaginaire BUI f, Paris 2003. P P 7-12
- 2) المصدران السابقان
- 3) أنظر : حافظ محفوظ «عزلة الملاك» ثلاثة شعرية «الشركة التونسية للفن ونمية فنون الرسم» تونس 2006، ص 133-150.
- 4) أنظر : محمد صالح بن عمر «التلميذ في الشعر الترنسي المعاصر» مجلة «الحياة الثقافية» العدد 178 السنة ديسمبر 2006 ص 9-11
- (*) التلقي الذاتي. (L'auto-réception)
- (*) معجمة (Lexème)
- (*) الفضاء الإدماجي (L'espace intégrant)
- 5) أنظر : Turnier (Mark), l'invention des sens, conférence donnée au collège de france juin 2000, markturnier.org
- (*) الرمز النمطي (L'archétype)
- 6) أنظر Jung (Gérard), Essai d'exploration de l'inconscient, Ed Gontier 1964 PP 92-114
- 7) حافظ محفوظ «عزلة الملاك» ص 144 - 145.
- 8) نفسه ص 143
- 9) نفسه ص 143
- 10) أبو القاسم الشابي، قصيدة «تونس الجميلة»، أغاني الحياة، ط 4 الدار التونسية للنشر تونس 1980 ص 24.
- 11) منور صمداح، «الفرس المختب» مطبعة القيطوني، تونس 1954.
- 12) حافظ محفوظ، «عزلة الملاك» ص 133.
- 13) نفسه ص 133.

المخمس نوعاً شعرياً

سليم العري

المقدمة

المخمس نوع شعري عريق لم يحفل به القدامى ولا المحدثون إلا نادراً. استهوى أصحاب القريض منذ القرن الثاني الهجري على الأرجح وبه فتن شعراء لاحق القرون، فأبدعوا فيه نماذج معدودات شكلت هيكلاً إبداعياً غنياً بدلالاته. ومن آيات سيروزة النواع **سلك على شعري** الإحيائيين والرومنطقيين على حد السواء. إنه من النمط المقطعي الثري بإيقاعاته الغني باتساع مركباته التصويرية وهو في ذلك نظير الموشح وإن كان دونه منزلة. استقصه العلماء، إذ عده ابن رشيق دالاً على «عجز الشاعر» (1) وحقره المعري إذ رآه دون الرجز منزلة (2).

ولما كان المخمس على أهميته الإبداعية مهسياً في النقد رأينا من المفيد التعريف بأبرز مقوماته. وما كنا لنبسط هذا المدخل لو كانت أسس هذا النوع معروفة وقواعده معلومة. وفي إطار رد الاعتبار لهذا النوع يتدرج عملنا ويتأسس على محورين يتصل أولهما بأسس النوع كما تجلت في المعاجم القديمة وكتب النقد والبلاغة. وفيه عتينا بالإطار النوعي الجامع الذي يتنزل فيه، أي **المسقط** و**نمطه المقطعي** المخصوص هيكلاً ووزناً وقوافي. وأما المحور الثاني فمداراه على وضع المخمس في المنجز الشعري.

I - المخمس في الخطاب الواسف.

1 - 1 - الإطار النوعي الذي يتدرج في المخمس:

من المفيد أن ننبه على أن حديث القدامى نقاداً ولغويين عن المخمس في باب المسقط. ولم نجدهم يسمون النوع باسمه إلا نادراً (3). وليس في هذا ما يمت على الإشتغال ما دام المخمس على حد قول التهانوي (ت 1158 هـ) ؟ يطلق على قسم من المسقط (4). فما المسقط ؟

الملاحظ أن مصطلح مسقط محفوظ في وجوه استعماله بشيء من الغموض يحسن بنا رفعه. ومنشأ الغموض تعدد سياقات استخدامه واختلاف مدلولاته. فله مدلول لغوي.

فالمسقط لغة مشتق من السط وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوته أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منه على حدة بالؤلؤ سيرا، ثم تجمع السلوك كلها في زيرجدة وشبهها أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضاً كل سلك على حدة وتصنع به كما صنعت أولاً إلى أن يتم السط (5).

وله استعمال بلاغي إذ يدل على أسلوب بليغي متوخى في الشعر.

د د د د د ب،) وهو ما اهتمدى إليه شوارلر G.Schoeler في قوله: «إن الناقد الأدبي المسمى إسحاق بن وهب الكاتب قد عرف المسمى المسمط الخالي من الأبيات التمهيدية» (14)، والذي ينبغي إثباته في هذا السياق اختلاف المسمى المسمط عن القصيد بوحدة القيس المتوخاة في توزيع عناصره، فإذا المسمى المسمط ينبغي على وحدة المقطع المتشكل من ستة أبيات أو خمسة أو أجزاء بحيث تتالي مقاطعه تتالي الأبيات في القصيدة.

ومن مظاهر تضيق حد المسمط تعريف الجوهرى في الصحاح وهو «المسمط من الشعر» ماقي أربع بيوت وسمط في قافية مخالفة (15)، ومثل على هذا التعريف بقصيدة منسوبة إلى امرئ القيس، ذكر المقطع التالي (طويل):

ومستلشم كشفت بالرمح ذيله
أقيمت بعضب ذي سفامف ميله
فجعت به في ملقى الهى خيله
توتكت عتاق الطير تحجل حوله
كان على سلاله نضج جزال

والناظر في هذا التعريف والأنموذج المرفق له يلاحظ انطباقهما على نوع شعري واحد من أنواع التسميط وهو الخمس. ويمكن التمثيل لنظامه الطويوغرافي وتوزيع القوافي فيه بالطريقة الرمزية التالية:

1	2	أ
3	4	أ
5		ب
1	2	ج
3	4	ج
5		ب

وقريب من هذا التحديد ما تجده مثالا في أحد التعاريف التي أوردها ابن رشيق للمسمط ونعني قوله: «فمن ذلك الشعر المسمط، وهو أن يتتد الشعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسام على غير قافيته - ثم

وهو كما حدده ابن حجة الحموي (ت 837 هـ) «أن يجعل الشاعر كل بيت، بسمطه، أربع أقسام ثلاثة منها على سبع واحد، بخلاف قافية البيت»، كقول مروان ابن أبي حفصة (طويل):

هم القوم ان قالوا أصابوا وإن دعوا
أجابوا وإن أعطوا أطابوا وأجزلوا (6)

أما الوجه الثالث من وجوه استعماله فوثيق الصلة بالموشح. إن هو إلا من مصطلحاته استخدمه ابن خلدون في حديثه عن الموشحات في سياق مبهم لا يفهم من خلاله إن كان يعني الأفعال أم الأدوار. واللفظة واردة في جملة التالية: «ينظمونه أسماطا أسماطا، وأغصانا أغصانا» (7). وفضلا عن ذلك كله، فللمسمط دلالة نوعية هي التي تعنيها في مقامنا هذا. والذي يؤكد هذه الدلالة في تأليف اللغة والتقد والبلاغة وغيرها عبارات يفهم من مدلول استعمالها الإحالة على نوع شعري مخصوص. من ذلك عبارة «المسمط من الشعر» التي نطالعها في لسان العرب لابن منظور (8) وفي «تاج اللغة وصحاح العربية» (9) لإسماعيل بن حماد الجوهري وفي «التهذيب» للأزهري (10). ومن هذه القرائن استعمال الشريشي (ت 620 هـ) عبارة من أنواع الشعر المسمط (11). ومنها تمهيد ابن وهب «البرهان» للمسمط بقوله: «فالشعر ينقسم أسماما منها القصيد... ومنها الرجز... ومنها المسمط» (12).

وإن الناظر في دلالة المصطلح النوعية يلاحظ تراوحها بين اتساع وضيق. ومن وجوه التضيق في حد المسمط تعريف ابن وهب: «المسمط هو أن يأتي الشاعر بخمسة أبيات على القافية أخرى، ثم يعود فيأتي بيت على خلاف تلك القافية، ثم يأتي بخمسة أبيات على قافية أخرى ثم يعود فيأتي بيت على قافية البيت الأول، كذلك إلى آخر الشعر». (13).

ونلاحظ أن هذا التعريف ينطبق على ضرب واحد من ضروب التسميط وهو «المسمى» ويمكن التمثيل لنظام التقفية فيه بالطريقة التالية (أ): ب، ج ج ج ج ج ب،

يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتداء به، (و) هكنا إلى آخر القصيدة، مثال ذلك قول امرئ القيس، وقيل إنها منحولة :

توہمت من ہند معالم اطلال

عفاً عن طول اللحن في الزمن الخالي

مربع من هند خلعت ومصائف

بصیح بختاها صدی وعوازل

وغيرها هُوج الرياح العواصفُ

وَكَلَّ مَسْفً ثَمَّ آخِر رَادِفُ

بِأَسْحَمٍ مِنْ نَوْءِ السَّمَاكِينِ هَاطِلٌ (16)

ونلاحظ أن هذا التعريف ينسحب على هيكل
المخمس مع احتفاظه بغيرق بسيط متمثل في تصدير
المقطع *La strophe* بيت مصرع. ويعلق شولر على
المثال الذي أورده ابن رشيق بقوله : «إن المصط
المنسوب إلى امرئ القيس على سبيل الالتحال والذي
أورده ابن رشيق في العمدة لا يمكن أن يقرأ بصفته
قصيدة لأن كل أبيات القصيدة لها احتياق وتلاوة
كاد مخطط النموذج مشكلا على هذا النحو : أ ب
ب ب ب أ، فإن الأمر يتعلق بمخممين مهملين بأبيات
تهجنية (17).

وميزة ابن رشيقي تتمثل في أنه لم يقيد السمسط بنوع واحد بل استعرض أشكالاً مختلفة منه. من ذلك الرباعي وإن لم يذكر باسمه. قال ابن رشيقي : فوربما كان السمسط بأقل من أربعة أقسام كما قال أحدهم (مجزوء الوافر).

خیال ہاج لی شجنا فہت مکابدا حزنا

عميد القلب مرتها بذكر الله والطرب

كَأَنَّ رِضَابَهَا عَسَلٌ

ينوء بخصرها كفلُ ثقیلُ روادف الحقب

ونستج من ذكر مختلف الأنواع في العمدة أن المسمط اسم جامع لأنواع شعرية متوفرة على بناء مقطعي، ولم يفت ابن رشيق أن يعقد الصلة بين المدلول اللغوي للمسمط ومدلوله الاصطلاحي فنقل قول أبي

القاسم الزجاجي : « إنما سمي بهذا الاسم تشبيهاً بسمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق الغوافي متعجباً بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي عليه في القصيدة. صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة » (19).

لئن اختار ابن رشيقي عرض الأنواع والتمثيل لها بالوجه
الذي أوقفنا به على الأشكال المعنوية لهذا النوع الجامع ،
فإننا نجد تعاريف أخرى للمسمط متممة بالتحديد
والإتساع دون تقييد له بشكل ملموس من أشكاله .

من هذا التعريف حد الأزهرى (ت370هـ) : قال
الليث (20) : الشعر المسمط الذي يكون في صدر
البيت أبيات مشطورة أو منهوكة مقفاة تجمعها قافية
لازمة للقصيدة حتى تنقضي (21). وقريب من هذا
الحد تعريف ابن فارس (395هـ) للمسمط في «معجم
مقاييس اللغة» بقوله : «فأما الشعر المسمط، فالذي
يكون في صدر (البيت) أبيات سموطه تجمعها قافية
مخالفة مسطرة ملازمة للقصيدة (22).

جاء في هذين التعريفين يمكن أن يهيكل المجردة التي ينبغي عليه الشمط، فلهما طابع الاتساع ودرجة عليا من الشمول. وهما لهذا لا ينسجيان على نوع واحد من أنواع المسط وإنما يتخللان مختلف أشكاله. ومن المفيد بعد هذا أن نشرح بالقدر الكافي المصطلحات التي تضمنها ذلك التعريفان.

أول ما يلفت الانتباه أن وحدة القيس في التعريفين واحدة فقط استُخدمت فيهما نفس العبارة وهي صدر البيت. فما المقصود بصدر البيت؟

المقصود بالبيت هنا ليس مدلوله العروضي المعهود في القصيد، وإنما يؤدي البيت على وجه التحديد معنى المقطع. فهو وحدة أشمل من البيت المتمسم به القريض، وحيث أن البيت كما ورد في التعريتين مؤلف من أبيات أو أقسام تتخذ نظاما معيناً في التقفية. إن مدلول البيت في القريض يختلف عن معناه في التسميط. فالمسقط ذو شكل مقطعي يتألف

من أبيات أو مقاطع (23). وهو من هذه الناحية مختلف عن القصيد القائم على نظام الشطرين المتوازنين أي على البيت ذي المصراعين.

إن ما ننهي إليه بخصوص المسمط أنه اسم جامع للأنواع الشعرية المقطعية السطية وإن حاول بعض القدامى من أمثال ابن وهب والجوهري قصره على نوع واحد. على أنه من المفيد في السياق ذاته أن نبين أن أنواع المسمط محدودة لا تتجاوز الأنماط التي ذكرها القدامى بشأنه، وهي الرباعي والخمسم والمسدس والمسع والمشن.

وتقوم هذه الأنواع جميعا على شكل مقطعي. فما هي الوحدات التي يبنى عليها هذا المقطع أو «البيت»؟

نلاحظ في هذا السياق اختلافا في تسمية الوحدات المؤلفة للبيت أو المقطع. فابن رشيق يستعمل مصطلح «أقسام» للدلالة على الوحدات التي ينظمها المقطع بينما اختار الليث بن المظفر في التعريف الذي أورده واستعمل ابن منظور مصطلح «أبيات مشطورة أو منهوكة» في تعريف واحد من تعريفات شتى، فما الصلة بين القسم والبيت المشطور أو المنهوك؟ هل نحن إزاء مصطلحات مختلفة في الدال متفقة في المدلول أم أننا أمام مفاهيم مختلفة دالة على تبين في تصور الوحدات المؤسسة لوحدة المقطع أو البيت؟

في الواقع لا وجود لتضارب بين المصطلحات إن اختلفت صيغ التعبير عن المدلول الواحد. فالبيت المشطور من الناحية العروضية يضم شطر التفعيلات التي يحتويها البيت الواحد. ومن ثم، فهو يعادل كما المصراع المفرد الذي اصطلاح عليه ابن رشيق بالقسم. وكذلك الشأن بالنسبة إلى البيت المنهوك فهو يضم تفعيلتين اثنتين فحسب ومعنى هذا أنه يضارع كما مدى المصراع الواحد الذي يتألف منه البيت في القصيد. فالقسيم من الناحية الوزنية يتراوح عدد تفعيلاته، في نطاق الشعر المسمط، من تفعيلتين إلى أربع تفعيلات.

هكذا شاء المعجميون أن يؤدوا معنى القسيم بما هو وحدة دنيا في تأليف البيت - المقطع بمبارات مستمدة من سجل مصطلحات القصيد العروضية.

وبعد، أليس «القسيم» في وجهه الوزني الذي أمكن لنا استنباطه يوافق في القصيد البيت المشطور والبيت المنهوك؟

الذي يعزز هذا الاستنتاج استقرارنا لنماذج التسميط. فلم نجد قسيما واحدا متألفا من تفعيلة واحدة ولم نجد قسيما واحدا فيما اطلعت عليه من نماذج المسمط على اختلاف أنواعه، مؤلفا من خمس تفعيلات وإنما تراوح عدد تفعيلاته، مثلما ذكرنا سلفا، بين تفعيلتين وأربع.

أما البيت في المسمط فيختلف عن نظيره في القصيد. إن البيت في القصيد يحتوي شطرين أو مصراعين أو «قسيمين» إن جاز لنا أن نستعير لفظة ابن رشيق بينما هو في المسمط يخرج عن التثنية إلى الجمع، إذ تدل صيغة الجمع في ضبط عدد الوحدات المؤلفة لصدر البيت في مثل تعريف الليث ابن المظفر «الشعر المسمط الذي يكون في صدر البيت أبيات مشطورة أو منهوكة مقفاة تجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي»، على عدد لا يقل عن ثلاثة.

فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن القسيم الأخير أو البيت المشطور أو المنهوك الأخير الذي يحتويه البيت متفرد عن الأقسام السابقة له بقافية مخالفة وهي قافية لازمة تتردد في الأقسام الأخيرة من كل بيت، أدركنا أن أدنى أنواع التسميط كما هو الرباعي.

1 2 3 4 (صدر البيت = أبيات مشطورة منهوكة صيغة الجمع 3)

4

قافية مخالفة ملازمة (= عمود القصيدة حسب ابن رشيق)

1 - 2 - هيكل الخمس :

كان لا بد لنا إذن من إرجاع الخمس إلى أصله النوعي الذي يتزلق فيه. لا سيما وقد أسلفنا القول بأن

المخمس يطلق على قسم من المسمط. وليس الخوض في قضايا المصطلح إلا مدخلا ضروريا لإجلاء جوانب هامة مما أشكل أمره من الأنواع الشعرية المهمة في القديم. بقي لنا أن ننظر في الملاحظات القليلة التي خص بها القدامى هيكل المخمس.

لقد اقتصر القدامى على تحديد خصائص المخمس العروضية وزنا وقافية فلم يهتموا بأعراسه ومقامات استخدامه. ومن المفيد أن نشير إلى أن المعاجم العربية المتقدمة لم تحفل بمصطلح مخمس، وإنما جسمت مدلوله في مادة (مسمط). فقد غاب مصطلح المخمس الدال على نوع شعري في معجم العين للخليل (ت 175هـ) وهو أول معجم عربي، إذ اقتصر صاحبه في مادة (خمس) على المعاني اللغوية (25).

وكذلك الشأن بالنسبة إلى غيره من المعاجم. وينبغي أن نتنظر المعاجم المتأخرة حتى ننظر بهذا المصطلح جاء في «اللسان» قول ابن منظور: «والمُخْمَسُ من الشعر: ما كان على خمسة أجزاء»، وليس ذلك في وضع العروض، وقال أبو إسحاق: «إذا احتضنت القوافي فهو المُخْمَسُ» (26). ونلاحظ أن هذا التعريف على إيجازه يحيط بجوانبين هاتين للمُخْمَس هما الهيكل القطعي ونظام التقفية. في ضوء هذا التعريف تعدو وحدة المقطع أول البيت في المُخْمَس متألفة من أجزاء خمسة. ويؤدي «الجزء» عند ابن منظور ما يؤديه «القسم» عند ابن رشيق أول البيت المشطور أو المتهوك المطرود ذكرهما في معاجم اللغويين، وتستوفنا من التعريف عبارة «وليس ذلك في وضع العروض». لكان العروض عند ابن منظور مسألة مقصورة على القصيد دون غيره من الأنواع. وما كان في وضع العروض يعني عنده التوفر على جزأين هما مصرعا البيت. وليس شأن البيت في القصيد كشأنه في المخمس. ثم إن هذا التعريف يبنها إلى تنوع القوافي في المُخْمَس وهو وجه آخر يمتاز به من القصيدة التسمية بوحدة القافية إلا أننا نلاحظ أن التعرير لا يتضمن تحديدا هيكليا دقيقا لكمية توزيع قوافي المُخْمَس.

يمكن سدّ هذه الثغرة في التعريف بالرجوع إلى

ملاحظات القدامى في شأن المسمط. ففي ضوء هذه الملاحظات المبثوثة في التصانيف وبالرجوع إلى نماذج التخميس التي أمكننا الاطلاع عليها تأكد لنا أن القوافي في المُخْمَس تنوزع وفق نظام دقيق: تتحد الأجزاء الأربعة من كل بيت في القافية وتجدد قافيتها باستمرار عند البثاق كل مقطع، في حين يلزم الجزء الخامس من كل بيت قافية قارة

لقد نعتت قافية القسم الأخير من البيت أو المقطع نعتين اثنتين. فأما النعت الأول فلو شيع في معاجم اللغويين القدامى، إذ سُمِّيَ هذه القافية عندهم «قافية مخالفة» (27)، وذلك لمخالفتها قافية الأقسام السابقة لها وقد يردف هذا النعت بآخر كما في قولهم «قافية مخالفة لازمة». وإضافة هذه الصفة أي لازمة ليست اعتباطية، إذ المقصود منها ثبات هذه القافية في الأقسام الأخيرة من الأبيات

ويشاء ابن رشيق في العمدة أن يختار لفظا مغايرا في نعت قافية القسم الأخير فيؤثر عبارة «عمود القصيدة» فيقول: «في القافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة» (28). ولا يخفى الغرض من هذه التسمية، إذ هي مبجلة بمحاولة خفية لتقريب المسمط من القصيد وذلك باعتبار القافية المخالفة اللازمة بمثابة قافية القصيدة. إنها القافية الأساسية التي يستند إليها في تعيين قافية المسمط. يكفيك شاهدا على ذلك إدراج الأعظمي مخمسة الأمير تميم بن المعز المدحجة (29) في ديوانه ضمن قافية الميم وذلك بالاستناد إلى قافيتها المخالفة.

ونظف في العمدة بتوزيع مغاير لنظام التقفية في المُخْمَس وهو أن يؤتى بخمسة أقسام على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة (30). والواقع أن هذا النظام في توزيع القوافي لا ينسحب على جل نماذج النوع فهو قليل الاستعمال في الشعر. وتدل ملاحظة ابن رشيق في نظرنا على عدم إحاطته بنماذج النوع.

أما الأوزان المعتمدة في المُخْمَس فقد أغفلها القدامى

أوكادوا. ويقي كتاب العملة لابن رشيقي من المراجع النادرة التي تسعنا بملاحظات عن الوزن. قال ابن رشيقي: «قولم أجدهم يستعملون في هذه المُخَسَّات إلا الرُّجَزَ لأنه وطئ سهل المراجعة» (31). ويشير قوله ملاحظتين اثنتين. تصل أولهما محدود معانيته أوزان المُخَسَّات، إذ قصر الوزن على بحر واحد هو الرُّجَز. ولا ريب أن هذا البحر مستعمل في نماذج عديدة من هذا النوع الشعري، إلا أن معانيته لأوزان المخسّسات أوقفتنا على استعمال أصحابها بحورا أخرى في مقدمتها الطويل (32). ونجد أيضا البسيط والوافي.

فلا أكيد إذن أنّ ابن رشيقي اكتفى بالمجهود الأدنى في استقراء الواقع الوزني، فلم يكلف نفسه عناء البحث في مختلف النماذج، ويبرز ذلك موقفه المبدئي من المخسّس والمسطّ، إذ رأى فيهما علامة على ضعف الشاعرية وهو القائل: «لو قد رأيت جماعة يركبون المُخَسَّات والمسطّات ويكثرون منها، ولم أر متقدّما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز الشاعر وقلة قوايلها وضيق عطشه» (33).

أما الملاحظة الثانية التي يثيرها قول ابن رشيقي «فهمهاها على الخلقة الجمالية التي يطنها قصر المُخَسَّسِ اعلى» بحر واحد هو الرُّجَز. واستقصا المربّ للرجز بعدّها إياه طبقة أخفض من الشعر معلوم. ولعلّ غرض ابن رشيقي من هذا الصّور الوزني لإخراج عن إطار التماس الحجب والقرائن الخادمة لموقفه الخافض للمخسّس. وفي هذا مجانبية للواقع الوزني لا يخلو من تعسف.

ومما يجدر ذكره أن المخسّس يراعي الضوابط الوزنية وما تحتمله من تصرف تقتضيه الضرائر ويظل هذا التصرف محنودا لا يخرج عن عادات التغيير المألوفة في الشعر. أما الخروج عن الوزن في بيت من الأبيات أوفى تقسيم من البيت الواحد فلا مكان له في المخسّس إطلاقا. وهذا ما يؤكد استقراء النماذج ويدعمه رأي ابن سناء الملك (ت 608 هـ) في سياق التمييز بين المخسّس والموشح. فقد عدّ الموشح الذي «لا يتخلل أفعاله وأبياته كلمة تخرج به... عن الوزن الشعري مرذولا مخذولا» وهو بالمخسّسات أشبه منه

II - المخسّس في المنجز الشعري :

إنّا إذا ما نظرنا في حضور المخسّس في المنجز الشعري لاحظنا أنّ نماجه لم يتجع لها أن تحفظ في مجاميع على غرار الموشح مثلا، وهو ما يجعل التأريخ لهذا النوع أمرا عسيفا. ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نحقق في نشأة المخسّس وتطوره عبر التاريخ بالتعميل على شهادة القديسي والنماذج المحفوظة في الآن ذاته متوحيين في ذلك الحذر والتحري اللازمين.

تعود نشأة النماذج الأولى لفن التخميس إلى القرن الثاني هجري، وهو القرن الذي شهد فيه الشعر العربي تجديدا ملموسا في هياكله تبلور على أيدي الشعراء المولّتين من أمثال بشار وأبي نواس وأبي العتاهية. ولئن عدّ التجديد في الأوزان والأغراض في حكم المسلمات المستقرّة لدى النقاد المحدثين، فإن جانبها آخر من تجديد الشعر ظلّ مسكوتا عنه. وهو المتصل بالأنواع وتعني على وجه التحديد انبثاق نوعين جديدين هما المزدوج والمخسّس ينضافان إلى النوعين التقليديين وهما القصيدة والرّجز.

وفي هذا السياق يذهب شاده A. Schaade صاحب مادة «رجز» في دائرة المعارف الإسلامية إلى أن بشار هو أول من استعمل المخسّس مستندا في ذلك إلى حكم المستشرق فريتاغ (35) Gw. Freytag فيقول: «الظاهر أنّ

بشار بن برد (المتوفى عام 167 هـ / 783م) هو أول من استعمل التخميس وفقاً لما ذكره فريتاغ، بيد أن مختارات شعره التي جمعها الخالديان لم يرد فيها (36).

وتنسب إلى أبي نواس مخسة رواها كمال الدين الدميري في «حياة الحيوان» تشمل على اثني عشر مقطعاً تتحدد قافية الأقسام الأربعة الأولى مع كل بيت بينما تتكرر قافية القسم الخامس وهي الرءاء المضمومة في كل مقطع. وأولها :

ما روض ريعانكم الزاهر وهاشدى نسكرم العاطر
وحق وجدي والهوى قاهر مذ غبتومل يبق لي ناظر
والقلب لاسال ولا صابر (37)

ويبدي محمد مصطفى هدارة شكه في نسبة هذا النموذج إلى أبي نواس فيرجح أنه متحل فيقول : «ومن المرجح عندي أن هذه المخسة التي يرويها كمال الدين الدميري مذكوبة النسبة، أولاً لأنها ليست بأسلوب أبي نواس الذي تعرفه حق المعرفة، وثانياً لأن الدميري وحده هو مصدرها، وثالثاً لأن القصة المقترنة بها تقول إن أبا نواس أنشدها حين يلي الخليفة المستعين بالله، مع أن الثابت أن أبا نواس مات قبل دخول المأمون ببغداد» (38).

وبالرغم من أن مثل هذه التماذج فاقدة الأصالة، فإن ذلك لا يلغي وجود أنواع شعرية جديدة متشكلة في القرن الثاني الهجري، يكفيك دليلاً على ذلك ذبوع صيت مزدوجة أبي العتاهية في الزهد والحكمة الموسومة بذات الأمثال، وهي «قصيدة» يتجاوز عدد أبياتها أربعة آلاف وقد ورد ذكرها في «الأغاني» (39) وفي «البيان والتبيين» (40) و«العمدة» (41) و«معاهد التضييع» على شواهد التلخيص» (42). وفي هذا السياق يقول ابن النديم في «الفهرست» (43) عن أبان الأحمي أن أكثر شعره مزدوج ومسط. ونجد في العمدة ما يؤكد هذا الاتجاه وأية ذلك قول ابن رشيقي: «ويشار بن برد كان يصنع المخسّسات والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر» (44). وجلي أن هؤلاء الأعلام ممن ذكرنا يتبنون

جميعاً إلى القرن الثاني الهجري. وفضلاً عما تنصّته هذه الشهادات من قيمة تاريخية لا تنكر، وقد ارتبط محورها العام بالقرن الثاني الهجري (45) فإننا لا نعدم التماذج تماماً بالرغم من تدرتها وضعف أصالتها.

وينفرد عبد الله الطيب المجنوب بين النقاد برأي يقدر فيه أن الشعر المسط أسبق زمانياً من الشعر ذي القافية الموحدة، وأنه نوع شعبي لا يرقى إلى مرتبة المقصّصات والقطع المنشدة في المحافل والأسواق، فيقول : «والتسبيط كان مستعملاً منذ عهد قديم، إلا أنه لا يجيء إلا في الأنواع الدنيا (أعني غير الجادة العالية) من الشعر، مما يقصد فيه إلى مجرد الترتيم، ويحسن عليه الرقص. وقد نشأ التسبيط في العهود الجاهلية، لأنه لا بد أن يكون قد سبق القافية الموحدة، بحسب ما تقتضيه قوانين التطور والتدرج، ويبدو أنه كان في الغالب نوعاً شعبيّاً، لا يرقى إلى مرتبة المقصّصات والقطع، التي كانت تنشأ في المحافل والأسواق والأندية. كما يبدو أنه كان مقصوراً على أنواع قليلة من الأوزان الخفاف كالرجز ومنهوك المنسرح» (46).

والواقع أن هذا الرأي يفتقر إلى أدلة ملموسة، إن هو إلا افتراض لا يبرهن عليه صاحبه. ذلك أن ما نعلمه من شعر في العهود الجاهلية لا يعود إلى ما قبل القرن الخامس الميلادي. وإننا إن صرفنا النظر عن حدود معرفتنا بحالة النصوص الشعرية في هذه العهود، وعما شابهها من تصرف واختلاق، فإن ما دون منها وارد في قصائد وقطع وقد حفظ لنا منه قدر قليل من مقطعات الرجز. أما نماذج التسبيط القليلة المنسوبة إلى امرئ القيس فمتأخرة في الزمن أجمع العلماء من أمثال المعري وابن رشيقي على كونها منحولة مذكوبة النسبة. ثم إننا عندما نماذج أخرى في التسبيط منسوبة إلى شعراء الجاهلية عدا امرئ القيس. ومعنى ذلك أنه لا يمكن إثبات هذا النوع في الشعر الجاهلي بناء على توفر نماذج قليلة منسوبة إلى شاعر واحد.

فإن صرفنا النظر عن نماذج امرئ القيس وجدنا القليل، في ملاحظاتهم المتصلة بالنوع، يحلون على

ديوان صفى الدين الحلبي (ت نحو 752 هـ) وقد وردت في مختلف أغراض الشعر العربي.

ولعل ما يميّز العديد من نماذج التخميس خلال العصر الوسيط سعي أصحابها فيها إلى تضمين القصائد، وتعرف هذه الظاهرة بالتسميط أو التخميس. وللتمثيل على هذا نذكر رائية أبي عامر بن الأصبلي وهو من أعلام القرن الخامس الهجري وفيها ضمن أبيات المتنبي وأولها (طويل) :

دبار على دار الفناء ومنها

نفضت يدي من سامها ولجبتها

فقلت ونفسي قد تصدّت لحبها

ذر النفس تأخذ وسعها قبل بينها

نمترق جاراً دارهما عمر (51)

ولا عجب أن تسود ظاهرة التخميس أو التضمين في عصور اتسمت أنشطتها الشعرية والفكرية عامة بإعادة الإنتاج وإحراز إمساخ النماذج. حتى كان إبداع الشاعر المتأخر في السبع على منوال مشاهير الشعراء المتقدمين ومحاكاتهم إن بالمعارضة أو بالتخميس والتشهير.

وسيكبر للمخمس شأن في عصر النهضة، إذ أريد له أن يُستدعى ويُوظف في الإبداع على اختلاف اتجاهاته. فقد لاذ به مثلو الاتجاه الإحيائي من أمثال شوقي وحافظ إبراهيم واعتمدوا المجلدون في الشعر من أمثال إيليا أبي ماضي وميخايل نعمة والمقاد. فالمهم أن يأت النهضة الأدبية، وهذا مايفعله الباحثون عادة، استدعاء مهمش الأشكال الشعرية القديمة. ولعل مما يبرر استعادة هذا النوع ثراؤه الإيقاعي ونمطه المقطعي الفريد على أن المحدثين لم يكفوا باستعادة النوع بصورة جاهزة بل نزعوا فيه شكلاً ومضموناً. فقد صار النمط من المعجدين في العشرينات والثلاثينات مع القرن العشرين يُسخر للمعاني الرمزية ذات الاستيحاح الرومنطقي بعد ما كان مع الإحيائيين يطوع للأغراض العنانية التقليدية. ومن الشواهد على هذا نموذج حافظ إبراهيم في رثاء الملكة فيكتوريا وأوله (الوافر) :

بشار بن برد (ت 168 هـ) ويشرب المعتمر (ت 210 هـ) وأبان بن عبد الحميد اللاهقي (ت 200 هـ) وهؤلاء من أعلام القرن الثاني الهجري. ولم نجد القدامى يحيلون على أعلام أسبق من هؤلاء في الزمان. وفي ذلك دلالة كافية على أن أول نماذج السمسطة المدونة تعود، حسب ما تشهد به أقوال القدامى إلى القرن الثاني الهجري. ويشهد ظهور النماذج الأولى للتنوع ميزراً في القرن الثاني. فما دليلنا على ذلك؟ لقد سبق لنا، أثناء التفرق إلى هيكل السمسطة، أن أشرنا إلى أن مقاطعها تتألف، حسب المعجميين، من أبيات منهوكة أو مشطورة.

ولعل هذا الاستخدام الوزني يتماشى مع ما أثر عن الشعراء في هذا القرن من نزعة إلى تجزئة الأوزان الطويلة والإقبال على الأوزان الخفيفة السهلة المستجيبة لتطور الأذواق والميلية لمقتضيات الغناء (47).

ولئن كانت نماذج المخمس في القرن الثاني الهجري نادرة وفاقة الأصالة بحيث لا تكاد تنف على ذكر لها إلا في تأليف قليلة دون أن يرق هذا الذكر في الغالب نماذج، وإن عيّنت هذا النوع لم تأخذ في البروز إلا في لاحق القرون، ولا سيما منذ القرن الرابع الهجري وبعد مخمس الشاعر المصري تميم بن المعز لدين الله الفاطمي (ت 375 هـ) عينة أصيلة (48) وهو في المديح ويحتوي قسمين هما التسبيح والمدح. وقد يدل تسخير المخمس في مقام المديح على اعتراف رعاة الأدب Les mécènes به اعترافاً يؤكده لأن يعامل، في المستوى التلقّي، معاملة القصيدة. ثم إن نماذج هذا النوع أخذت تنتشر بصورة ملحوظة في الأندلس مزماناً لانتشار الموشح المشترك معه في الشكل المقطعي. وفي هذا السياق يقول إحصان عباس : «وإذا نحن درسنا السمسطة في الأندلس وجدنا أنه وأكب عصر ازدهار الموشح، وأكثر منه الشعراء المحافظون الذين لم يألفوا نظم الموشح ولا انجذبت طبائعهم الشعرية إليه من أمثال ابن زيدون وابن أبي الخصال (49)» (50). ثم إننا نلاحظ انتشار المخمس وغيره من الأنواع مما يقع تحت طائلة السمسطة في متأخر العصور وتطالعنا وفرة نماذج التخميس في

بمناى عن أضواء النقد. وقد قيض لنا في هذا السياق أن ننجز خطوتين تمثل أولاهما في الحفر في مصطلحات النوع والبحث في الخيط الجامع بينهما أما ثانيتهما فقوامها رصد رحلة النوع التاريخية نشأة وتطورا. ومما يحسن إثباته في هذا المقام أنه لا يمكن فصل المبحث عما يميز النسق الشعري التاريخي العام من تحولات. فليس من قبيل المصادفة أن تنسب نماذج التخميس الأولى إلى المولدين الذين وجدوا فيها ما يلي نزعهم إلى إثراء التخميس وتجزئة الأوزان. وليس من باب الاتفاق أن يطرد في متأخر العصور تضمين القصيد في نماذج النوع تماشيا مع ما أثر عن تلكم العصور من إعادة الإنتاج واحتذاء النماذج. ومن المؤكد أن المبحث بحاجة إلى تعميق نظر واستقصاء مقوماته الإنشائية، وهو ما قد تعود إليه أيعود إليه غيرنا في المستقبل.

أعزي القوم لوسمعوا عزائي
وأعلن في ملكيتهم رثائي
وأدعوا لإنجليز إلى الرضاء
بحكم الله جبار السماء
نكل العالمين إلى فناء (52)

ثم إننا لا نعدم تصرفا في القوافي بما يخرج عن السمات المأثور الذي كنا بصدد بيانه والأمثلة على هذا كثيرة وحسبنا أن نجعل على أئموذجين لميخائيل نعيمة لم يلتزم فيهما باللقافية اللازمة هما «إلى» «M. D. B» و«فتش لقلبك» (53).

الخاتمة

نأمل بهذا المدخل أن نكون قد رفعنا الغبن وإن جزئيا عن نوع شعري ظل إلى العصر الحديث يلهم الشعراء

الهوامش والأحالات

- 1 أنظر ابن رشيقي لعمدة في محاسن الشعر وآدبه وبعده. تميم محمد مجني لدين عبد الحميد ط 5 دار الجليل. بيروت. 1981. ج 1. ص 182
- 2 لم يصح المعري موقفه على طريقة عمدة الشعر في حديث مباشر، بل أحرجه في قالب قصصي معمم بروح التهكم وهو ما يجعله قول امرئ القيس في رسالة العفران حينما طلب منه معرفة ما ينسب إليه من شعر مستط. لا والله ما سمعت هذا قط، وإنه لفري لم أسلكه، وإن الكذب لكثير. أبعد كلمتي التي أولها: ألا أتع صابحا أنها الظلل البالي. يقال لي مثل ذلك؟ والرجز من أصعب الشعر، وهذا الوزن من أصعب الرجز. أنظر: رسالة العفران، تحقيق علي حسن فاغور. دار الكتب العلمية بيروت. ص 144
- 3 ومن التأليف النادرة التي ورد فيها مصطلح مبحث يذكر العمدة لابن رشيقي (ج 1 ص 180) واللسان لا يظن (مجلد 1. ص 901) و«كشاف اصطلاحات الفنون» للتهامي (مجلد 1 ص 322).
- 4 التهامي كتاب كشاف اصطلاحات الفنون دار قهرمان للنشر والتوزيع. اسطنبول. 1984. مج 1 ص 322
- 5 العمدة. ج 1. ص 180.
- 6 حراة الأدب وعناية الأرب شرح: عصام شعبو منشورات دار الهلال بيروت لسان. 1987. ج 2 ص 431.
- 7 المقدمة الدار التونسية للنشر والذات العربية للكتاب 1984 ج 2. ص 767. أما الإيهام في المدلول فأوصفا عليه سليم ريدان راجع كتابه العائب والشاهد في الموشحات الأدبية تونس 2000 ص 196
- 8 اللسان، إعداد وتصنيف يوسف غياط دار لسان العرب. بيروت. د. ت. د. ص 201.

- (9) تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد المعور عطار، دار الكتاب العربي مصر. د ت ج. 3. ص 1134.
- (10) نهذيب اللغة تحقيق أحمد ابن المعلم اليربوني الدار المصرية للتأليف والترجمة. د. ت ج. 12. ص 348
- (11) شرح مقامات الحريري. تحقيق محمد عبد المتعم خضاعي. ج. 1. المكتبة الثقافية بيروت. د. ت. ص 221.
- (12) الرهان في وجوه البيان تحقيق أحمد مطلوب وحديجة الحديثي. مطبعة العاني بغداد 1967 ص 160
- (13) نفس المصدر.
- (14) راجع: مادة فسمطة في دائرة المعارف الإسلامية I E (الطبعة الفرنسية الجديدة) ج 7 ص 660
- (15) الصحاح. ج. 3. ص 1134.
- (16) المعلة. ج. 1. ص 178-179.
- (17) Encyclopédie de l'Islam. TVII P 660
- (18) المعلة. ج. 1. ص 179.
- (19) نفسه. ج. 1. ص 180.
- (20) هو البيت بن المقفر، لغوي، قيل إنه نحل الخليل بن أحمد تأليف كتاب العين ليعقه باسمه ويرغب فيه من حوله.
- (21) التهذيب في اللغة. ج. 12. ص 348.
- (22) معجم مقاييس اللغة. تحقيق عبد السلام محمد هارون دار إحياء الكتب العربية ط 1 القاهرة 1368 هـ ج. 3. ص 101.
- (23) الملاحظ أن مدلول اليب في السندة تسحب بدوره على الموشح، وقد حدده سليم زيدان بقوله: «بيت الموشح وحدة كلامية ميموسا وبحور تألف من دور وقفل، تشبه من بعض الوجوه فقط ما يسمى في الشعر الأوروبي بالقطع strophe» راجع: العنقا والشاهد ص 164
- (24) ومعنى بالتعريف قوله السندة شعر أنباء مشعرة بجمها قافية واحدة. انظر السند مع 2 ص 201
- (25) الخليل. معجم العين تحقيق مهدي المحرومي وإبراهيم السمرائي. دار ومكتبة الهلال د. ت ج. 4 ص 204 وما بعدها.
- (26) اللسان. مع 1. ص 901
- (27) تردد هذا التعت في معاجم اللغويين الأتي ذكرهم: الجوهري: الصحاح. ج. 3. 1134 والأزهري: التهذيب ج 12. ص 348 وابن فارس: معجم مقاييس اللغة. ج. 2. ص 489. وابن منظور: اللسان. مع 2. ص 201.
- (28) المعلة. ج. 1. ص 180.
- (29) راجع: ديوان تميم بن المزمع تحقيق محمد حسن الأعظمي. ط 1. القاهرة. 1957. ص 368.
- (30) المعلة. ج. 1. ص 180.
- (31) نفسه. ج. 1. ص 182.
- (32) الدليل على ذلك أن معظم الماذج التي أمكن لنا الاطلاع عليها وردت على البحور المأثورة في القصيد فكان استخدام الطويل والبسيط والوافر والكامل.
- (33) الملاحظ أن ابن رشيق قد اصطنع فرقا بين المسط والمختس. فلم يميز النوع المجرى من أشكاله المنجزة
- (34) دار الطراز في عمل الموشحات: تحقيق جودة الركابي. ط 1. دمشق. 1949. ص 33.
- (35) الوارد حسب إحالة المؤلف في كتابه: G W Freytag Der stellung der arabischen verkunst. Bonn 1830 p 411

- (36) دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة القديمة). دار المعرفة. بيروت. لبنان. د ث المجلد العاشر ص 55
- (37) راجع : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري لـ محمد مصطفى هدار ط 2 دار المعارف مصر، 1970. ص 544
- (38) نفسه. ص 544.
- (39) الأغاني ج 4. ص 36-37.
- (40) البيان والتبيين.
- (41) العمدة ج 1 ص 180.
- (42) معاهد التصبص تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة التجارية الكبرى 1947 ص 283 و 284
- (43) الفهرست. ص 163
- (44) العمدة ج 1. ص 182.
- (45) في هذا الإطار يقول شولر تشهد الروايات بوجود المسطحات بدءاً من القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي. انظر : 660 P. VII (Nouvelle édition). Encyclopédie de l'Islam
- (46) عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها دار الفكر بيروت. 1970 ج 1 ص 18 و 19.
- (47) لقد غدا إقرار هذه الزعة لدى النقاد المحدثين من السلمات يكيفك شاعداً على ذلك قول محمد مصطفى هدار : «وكان الشعراء يقولون على الأوزان الخفيفة السهلة مثل الوافر والخفيف والرمل والمقتدر والهزج» ويحذرون الأوزان الطويلة المعقدة ٤ راجع اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص 537
- (48) مطلع : دم العشاق مطسول
وسيف اللحظ مطسول
ودين الصب مطسول
وسيفي الحب معقول
وإن لم يصح للألم
- ديوان تميم بن الحر ص 368
- (49) أثبت العماد الأصم هاشم في «المغرد» أنقوش لأبي عبد الله محمد أبي القهصان (ت 539هـ) في منادى قرطبة والزهورا يبلغ حسنة وأربعين مقطعا. أوله : (من الطويل)
سمت لهم بالنور والشمل جامع
فلاحت بأسرار الضمير المسجع
يزوق بأعلام العليب لوامع
ووب غرام لم تنله للمساع
أقام بها مرفضا للتصوب
- راجع : حريدة القصر وجريدة العصر ط 2 الدار التونسية للنشر. 1986 الجزء الثالث. ص 453
- (50) إحساس عباس تاريخ الأدب الأندلسي. عصر الطوائف والمرابطين. ط 5 دار الثقافة بيروت. 1978. ص 226
- (51) ابن ساء : الدخيرة تحقيق إحسان عباس. ط 1. دار الثقافة بيروت. 1997 قس 3 مج 2. ص 864
- (52) إبراهيم آتيس : موسيقى الشعر. ط 3. مطبعة الأنجلو المصرية. 1965. ص 306
- (53) ميخائيل نعيمة : المجموعة الكاملة دار العلم للملايين. بيروت 1971. مج 4. ص 88 - 89 - 95 - 96 - 97 - 98 - 99

الشعر العربي الحديث

من قصيدة التفعيلة إلى (قصيدة) النثر

المنجي الطيب الوسلاتي

الشعر والشعرية:

واعتقد أكثر من ذلك أن الشكل الكلاسيكي لا يتوفر إلا لمن بلغ درجة من امتلاك اللغة والتراث، ومن اكتسب ثقافة واسعة. أنا شخصياً أؤمن بأن الشكل العمودي لم يعد الشكل الواحد، هناك أشكال أخرى استوجبها الواقع الجديد المتجدد، ولكنها لا يمكن أن تنطلق من الفراغ، أي جهل قوانين وقواعد الشعر سواء الخليلي أو شعر التفعيلة.

إن كتابة الشعر صعبة أيًا كانت الأشكال، سواء خليلية أو مستمدة من روح أوزان الخليل، أي الأوزان التي اتخذت التفعيلة الخليلية الواحدة مرتكزا موسيقيا. أما النثر الفني، فهو في رأيي عملية صعبة أيضا وإن كانت لا تدخل في باب الشعر، حتى وإن توفرت على قدر كبير من الشعرية، لأن الروح الشعرية التي تسيطر على النص، ليست في الواقع محصورة في الوزن والقافية، فأحيانا نجدها في رواية أو مسرحية نثرية، أكثر مما نجدها في القصائد ما كان منها خليليا أو ما جرى على التفعيلة، وهذه الروح لا تصنع بفردا شعرا، كذلك الشأن بالنسبة للوزن والقافية بدون الروح الشعرية، لا يصنعان شعرا

الشعر في اللغة العلم بالشيء والفطنة له والإحساس به، وفي الاصطلاح تعددت تعريفات الشعر بتعدد المدارس والمذاهب الفكرية والفنية التي ظهرت منذ أقدم الأزمان إلى الآن.

فلا شك أن هناك عدة اعتبارات (فنية، ذاتية وسياسية) ساهمت في تعدد مفاهيم الشعر، لأن الشعر عند علماء العروض والقافية هو غيره عند غيرهم من العلماء. وربما كان حله المشهور (كلام موزون مقفى) وهو تعريف موسيقي منطقي، يرجع في أصله إلى فيثاغورس وأفلاطون.

هناك فئة من الشعراء يدافعون عن شكل معين في الكتابة وهو الشعر النثري أو بالأحرى النثر الفني، البعض يدعوى التجاوز للأشكال الأخرى الكلاسيكية منها والجديد، أو بدعوى البحث والتجديد، والبعض الآخر بسبب جهلهم بعلم العروض. فلا يمكن للشاعر امتلاك الأداة الفنية، دون أن يقرأ خير ما في تراثنا،

محاولات لويس عوض وعلي أحمد باكثير سنة 1947 وإن كانت قد كتبت قبل هذا التاريخ بسنوات.

أما نازك الملائكة فهي تروي أنها قد كتبت قصيدة الكوليرا عام 1947 والتي نشرت في العام نفسه.

أما بدر شاكر السياب، فهناك اتفاق بين من كتبوا حول الموضوع، أن ديوانه (أزهار ذابلة) صدر في نوفمبر 1947، ويقول صلاح عبد الصبور : [... ولكن بدر شاكر السياب نفسه، يذكر أن ديوانه (أزهار ذابلة) طبع في مصر، وأنه وصل إلى العراق في شهر ديسمبر 1947، وأن قصيدة (هل كان حبا ؟) المكتوبة بطريقة الشعر المرسل أو الحر، قد كتبت قبل طبعه بما لا يقل عن شهرين

عندما كانت المسألة مسألة حساب فحسب - وبأكثر من عام كما هي الحقيقة، حيث نشرت هذه القصيدة في مجموعة (أزهار وأساطير) التي طبعت سنة 1960 وبدن يعللج في بيروت وقد ذيلها بالتاريخ التالي : 29 / 11 / 1946 ...]

وسواء كان بدر شاكر السياب الأسبق عن نازك الملائكة أو العكس، فهذا لا يغني عن ذكر بعض التجارب السابقة. فلا يجب أن تناسي تجارب كل من أبي القاسم الشابي المبكرة جدا في التجديد شكلا وموضوعا، ومحاولات نسيب عريضة وأحمد رفيق المهدوي.

ورغم أنه من الصعب التثبت ممن ارتادوا تجربة الشعر الحر، فإن نازك الملائكة تورد أسماء مجموعة من الشعراء، ويرمز ضمنهم، علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم...

تقر نازك الملائكة سنة 1978 بأنها تسرعت في الحكم، حين نسبت سنة 1962 لنفسها الريادة في حركة التجديد، حيث تقول : [عام 1962 صدر كتابي (قضايا

هذا وتجدر الملاحظة إلى أن البعض، عملوا على تقليد التجربة الغربية في قصيدة النثر بطريقة ساذجة دون مراعاة للخصوصية العربية ولمرجعيتها التراثية، بل انطلقوا من حيث بدأ الغرب، حيث قطعوا مع شعرنا وتراثنا سواء كان ذلك عن وعي أو عن غير وعي، كما أنهم كتبوا نصوصا نثرية مطولة في غالب الأحيان، جاهلين بأن من مميزات قصيدة النثر في التجربة الغربية، أن تكون قصيرة، فالتطويل يفقدها وحدتها العفوية، لأنها - أي قصيدة النثر لدى الغرب - أكثر حاجة من قصيدة الوزن إلى التماسك، وباختصار شديد، إن أحسن تعبير عما سبق ذكره عن النثر الفني (الشعر النثري) قوله ناجي علوش : (إذا كان من حق الناقد الحديث أن يقول : لا يخرج من النثر قصيدة، فإن من حقه أن يقول : ليس ما بين يدي شعرا أو نثرا).

الريادة في حركة الشعر العربي الحديث :

يتنازع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ريادة الشعر العربي الحديث أو الحر أو المرسل، وهذا النزاع حجب محاولات كل السابقتين لهما في هذا المجال.

لقد كان للسياب هم آخر عدا الدخول في صراع من هذا القبيل، حيث أن المرض شغله عن الخوض في مثل هذه المسائل، حيث قضى عن ثمانية وثلاثين عاما. وأما نازك الملائكة، فما فتت جاهدة تخص نفسها بالريادة وتنسبها إليها وحدها دون السياب، متناسية تجارب سابقة أشار إليها كل من صلاح عبد الصبور والسياب نفسه. أما السياب فقد مر مروراً عابراً بعلي أحمد باكثير، معتبرا إياه أول من كتب الشعر الحر ولم يشر البتة إلى لويس عوض. أما صلاح عبد الصبور فقد أشار إلى لويس عوض دون باكثير، ويبدو أن السياب لم يطلع على محاولات لويس عوض. حيث كان صدور

الشعر المعاصر)، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947، سنة نظمي لقصيدته (الكوليرا) ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932.

ضوابط الشعر الحر:

إن البعض من الكتاب يستسهل كتابة الشعر الحر، باعتباره أكثر ما يفرههم ويجذبهم للممارسة معتقدين أن (الحرية) تسهل عليهم خوض التجربة، ولكنهم حين يحاولون، يكتشفون أن الشعر فن صعب في جميع حالاته، خاصة المعتمد على الأوزان الخليلية، لأنها تتطلب مهارة عالية من القدرة الموسيقية والإمكانات اللغوية اللازمة.

صحيح أن التفعيلة تمد الشاعر بحرية أرحب وأكثر شمولية، ولكن دون السقوط في فوضى لا فنية

فالوزن الخليلي يفرض على الشاعر قدرة كبيرة على التركيز وابتداع الصور، واستنباط الرموز، والشعر الحر في حاجة للقافية، ولكن قافية داخلية، لأنها بمثابة المفتاح الموسيقي. فالقافية تدخلت، ولا زالت تتدخل في النثر، فكيف نغيبها عن الشعر؟ لذلك فالشعر الحر أو المرسل يخضع لضوابط تنظمه. ويرتكز الأساس الأول للشعر الحر على وحدة التفعيلة، وكيفية توزيعها على الأسطر مراعاة نظام الروي، وطريقة استخدام الزخافات والتدوير والعلل.

لقد فهم الرواد، أن الشعر الحر قد اكتسب حرته من ارتكازه على ما أسمته نازك الملائكة بالبحور الصافية، أو البحور المتألفة من تفعيلة واحدة، ووضعت شروطا

أربعة، ترى وجوب توفرها، لكي تعتبر قصيدة ما، أو قصائد هي بداية هذه الحركة، وتتلخص في:

- وعي الناظم بأن قصيدته قد استحدثت أسلوبا وزنيا جديدا ومثيرا أشد الإثارة للناس،

- دعوة من الشاعر مع قصيدته تلك أو قصائده موجهة إلى الشعراء أن يحذوا حذوه بعد أن يشرح الأساس العروضي لما فعل،

- مقابلة النقاد والقراء للدعوة بالضجيج الفوري إعجابا أو استنكارا، وكتابتهم مقالات كثيرة لمناقشتها،

- استجابة الشعراء لها والبدء فوراً باستعمال اللون الجديد، على أن تكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

والتأمل في هذه الشروط يجعلها شروطا معجزة، بيد أن أول قصيدة من الشعر الحر انطبقت عليها بعض شروط غارث الملائكة السابقة - حسب قراءة بعض النقاد - ولولا هذا حين كانت قصيدة بدر شاكر السياب (هل كان حيا؟)، وقد كتبها أو نشرها بتاريخ 29/11/1946 وهي على بحر الرمل (فاعلاتن...) وتتكون من ثمانية وعشرين سطرا شعريا.

واستحدثت أسلوبا وزنيا جديدا، وخاصة في المزج بين البحور، لا يعني بالضرورة تجديدا، والذي يحدد نجاح هذا التداخل هو موسيقى القصيدة نفسها، فهناك قصائد تستعمل موسيقى بحر ما ومشتقاتها ولكنها تبدو بلا موسيقى، بينما نجد التفعيلة ذاتها في قصائد أخرى زاخرة بالموسيقى، مفعمة بالنغم.

والتداخل بين البحور، لا يجب أن يكون بصفة اعتباطية، لأنه في الشعر الحديث يتداخل الرجز بالسريع والكامل بالخفيف والرجز بالكامل لقرب العلاقة بينهما.

كما أن القافية لم تعد جزءاً أساسياً من القصيدة، ولا جزءاً هاماً من موسيقاها. فالشاعر الحديث ليس مضطراً أن يختار لفظة مناسبة لآخر كل سطر، بل الشيء الوحيد الذي يعنيه هو التعبير عن حالة شعورية تعبيراً فنياً صادقا.

لهذا فقد تجاوز الشعراء المحدثون القافية بنسب متفاوتة، حتى أن البعض تجاوزها نهائياً، كما فعل يوسف الخال في كثير من قصائده.

الشكل في تجربة الشعر العربي الحديث :

إن الشعر العربي الحديث لم يقطع تماماً مع التفاصيل التي وضعها الخليل، إلا أنه لم يتقيد بالنظام الصارم المحدد للبحور الستة عشر المعروفة والخمسة المولدة، بل إن الشاعر أصبح ومنذ السياب ونازك الملائكة يعبث بتفاعيله ويوزعها على الأسطر بشكل يتبعهم يتغير عن حالاته الشعورية والنفسية.

إن الشاعر العربي الحديث، لم يعد يتقيد بنظام الشطرين ولا بنظام عدد تفاعيل الأسطر فقط، الشيء الوحيد الذي يتقيد به هو وحدة التفعيلة وأحياناً يتجاوز ذلك، حيث يتنقل في نفس القصيد من تفعيلة بحر إلى تفعيلة بحر آخر، كما فعل السياب في قصيدة (جيكور المدينة) حيث تحول من تفعيلة (فعلون للمنتقارب) إلى تفعيلة (مستعملن للرجز)، وقد يتجاوز الشعر ليتحول إلى نثر كما فعل أدونيس في قصيدة (وحدة اليأس).

والمطلع في الشعر الحديث يلاحظ أن البحور الشعرية ليست مستعملة بنفس الدرجة، إذ نلاحظ من خلال بعض التجارب الهامة، التركيز على تفعيلة البحر الكامل ثم الرجز، فالوافر، فالمنتقارب، فالهزج،

وهذا الأخير كثيراً ما يتداخل معه الوافر السريع، كما نلاحظ تداخل الرجز بالسريع والكامل بالخفيف والرجز بالكامل...

والهدف من ذلك هو خلق موسيقى مفعمة بالنغم، حيث تكون الموسيقى جزءاً من وحدة القصيدة العضوية.

أما القافية فقد كانت جزءاً أساسياً من القصيدة في الشعر التقليدي، وكانت بذلك أحد أهم الأجزاء من موسيقاها. ولكن حركة الشعر الحديث جعلت القافية خاضعة للإبداع الشعري، حتى أن بعضهم تجاوز القافية نهائياً، كما أشرنا سابقاً.

لقد تجاوز الشعر الحديث نظام الشطر، فالقصيدة نظام متصل، فالانسياب يعطي نوعاً من التدفق والحرارة دون أن يذهب بموسيقى القصيدة. وإذا كنا ركزنا على الجوانب الشكلية في تجربة الشعر العربي الحديث، فهذا لا يعني أن التغيير حصل في الشكل فقط، بل هي تجربة خلق ولدت معها كل مبررات حياتها، وطبيعة هذه التجربة ليست معزولة عن وعينا بطبيعة المرحلة التي نعيشها، فالتغيير الذي طرأ على الشعر العربي الحديث - شكلاً ومضموناً - له جذوره الاجتماعية كما أشارت إلى ذلك نازك الملائكة في مقالها (الجذور الاجتماعية للشعر الحر).

التجريب في الشعر العربي الحديث :

إن الشعر العربي، كان ولا زال يقوم بتجارب في الشكل والمضمون، ولو أن المضمون يتغير بأكثر سرعة من الشكل، رغم أن الأشكال في تغير دائم. فالأوزان الخيلية متعددة الجرس الموسيقي، والأنغام المختلفة هي في حد ذاتها محاولة في تغيير الشكل.

إن الشعر الحر، أي الشعر الذي اعتمد التفعيلة دون

أن يتقيد بالعدد الصارم في التفعيلات، هو محاولة لتحرّك الطاقة النغمية التي هي التفعيلة.

فالشعر الحر لم يعد ينظر إلى تفاعيل الشطر الواحد في البحور الصافية - أي البحور ذات التفعيلة الواحدة وهي : المتقارب، المتدارك بنوعيه، الهزج، الوجز، الكامل، الوافر والرمل - على أنها تفعيلة واحدة كما كان يرى ذلك الشعر العمودي، بل ينظر إلى كل منها على حدة، أي تفعيلة مستقلة بذاتها، وبذلك أمكن للشعر الحر أن يوفر مجالا كبيرا من الحرية، وهي ليست حرية فوضوية، بل حرية مسؤولة. ومن هذه المسؤولية يتحتم على الشاعر الحق، أن يكون صوت عصره والساير لأعماق أسرارهِ والمفكك لرموزه، وأن يكون صوت عصره، لا يعني التنصل نهائيا من عصور سابقة.

إن الأشكال الخليلية عسيرة، وقلة من الشعراء اليوم قادرون على كتابة مادة معاصرة الجمادا على هذه الأشكال، برغم أن الأوزان لا زالت صالحة للتعبير عن واقعنا وأحاسيسنا مثلها مثل شعر التفعيلة، إلا أن الواقع العملي أثبت أن شعر التفعيلة أكثر من الشعر التقليدي في تمثيل عصره والتعبير عنه.

إن الانفجار الشعري كان تعبيرا عن الأزمات المزمنة لجسود الشكل التقليدي. ومنذ البدايات، حاول رواد الشعر الحديث الاقتراب المباشر من الحدث اليومي والتجربة العادية ولغة الحياة واستخدام الرموز التاريخية والأسطورية، والتركيز على الوحدة العضوية في القصيد، وبذلك نفذت الرؤية الفنية إلى جوهر التعبير عن اللحظة التاريخية التي يمر بها الوعي القومي العربي. فقدمت حركة الشعر إيقاعا أسرع في مختلف اتجاهاتها، وبعد الرواد - بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي ونزار قباني - وهم الذين أسسوا

لرؤية واقعية. انشق الشعر الحر ابتداء من أواخر الخمسينات ويزديا الستينات عن هذه الرؤية الواقعية.

و بدلا من الاتصاف على الصورة الرمزية، أصبح الإطار كله رمزيا، كما يتجلى ذلك لدى أدونيس - علي أحمد سعيد - خاصة في ديوان (أغاني مهبّار الدمشقي)، الذي صدرت طبعته الأولى عن دار مجلة (شعر) سنة 1961، فتحوّلت الألفاظ من مجرد أدوات في بناء السطر الشعري، إلى تجسيد للصورة الشعرية، أي أن الجدلية أصبحت هي السمة الأولى في الحركة الشعرية والتي تبدأ بمواجهة الذات للعالم والحلم للواقع والحاضر للماضي والزائل للخالد.

قصيدة النثر:

تجاسر البعض وأعلن عن موت قصيدة التفعيلة قصيدية كانت أم حرة، وعن حلول قصيدة النثر محلها في التعبير عن روح العصر. إن قصيدة النثر هي مظهر فكري وضرورة ثقافية اجتماعية، جاءت نتيجة ما حدث من متغيرات في بنية المجتمع، وانفتاح الحضارة العربية على الحضارات الأخرى، ومسايرة لحركة التطور الشامل، متزامنة مع حركة التغيير المتسارعة التي هزت العالم خلال القرن الماضي، مشكّلة وجهًا آخر لثورة الشعر العربي، التي بدأها السياب ونازك الملائكة، بدون أن تنتهي إلى سلطة أسلوبية محددة. إن أصحاب هذا الإعلان، أغلبهم عاجزون عن التمييز بين الشعر والنثر، فهم ما فتوا يرددون أن الشعر قد اجتاز مرحلة الوزن نهائيا، وأن عليه أن يتحول إلى مرحلة النثر. غير أنهم لم يستوعبوا، إن الشعر عندما يقدم على هذه الخطوة، يكون قد سجل تحولا نوعيا، أي أنه لم يعد شعرا، وإلا فإنه باستطاعته القول إن رواية (السد) لمحمود المصعدي هي من أطول وأجمل القصائد الحديثة في

الشعر الحديث والحداثة في الشعر:

أولا لا بد من توضيح إن كان هناك فرق بين مفهومي الشعر الحديث والحداثة في الشعر؟ هناك الشعر الحديث الذي يروج له البعض، هذا الذي تحلل من جميع الضوابط الفنية، حتى لنكاد نقول العقلية والإنسانية. فقد نجد له جذورا في شعر الانحطاط. ومع ذلك لم يستطع أن يكون في مستواه الفني.

أما مفهوم الحداثة في الشعر، فلم يتفق النقاد حوله.

فالحداثة إن كانت زمنية تفقد هذه الصفة بمجرد مرور قليل من الأعوام. وتكون بهذا المعنى غير حميدة الدلالة، أو لا دلالة لها يُعتمد عليها في الدراسات الألفية. فكل شيء يعاصرنا هو حديث زمني. وهذا الشيء نفسه يقدو قديما بعد فترة معينة وربما بعد لحظة. ويخطر بذهن النظرية أنها قد تنفي تراث الأمة والإنسانية. أما إذا كانت إبداعية، أي إذا جاء المبدع بشيء لم يسبقه إليه غيره، وأن هذا الشيء يساير روح العصر، أو يمد أجنته إلى البعد في المستقبل. يكون كل ما أتى على هذا النحو حديثا وتكون الحداثة شيئا قديما لا يخلو منه الأدب. إن كل شعر يصل إلينا ونعجب به ونشعر بارتباطه بنا هو شيء منا، أي شيء معاصر، أي شيء حديث، الشغرى كان أعظم شاعر حديث في عصره. والشعر الحديث هو كل عمل شعري إبداعي نكتبه ويحمل إلينا جديدا، حقا، جيلا، مفيدا، والفائدة هنا ليست نقيض الجمال بل ملازمة له. والتجديد لا يمكن أن يكون إلا انطلاقا من الواقع، أي بمعنى من المعاني بالارتكاز إلى التراث.

وحتى لا تختلط علينا الأمور، وجب أن نعرف القديم معرفة دقيقة وشاملة وأن ندرك كما أشار إلى ذلك أدونيس (... إن صفة القدماء لا تعني بالضرورة

الأدب التونسي والعربي وحتى العالمي، شأنها شأن (رمل وزيد) لجبران خليل جبران، والأمثلة كثيرة.

إنَّ أدن أغلب (الشعراء) الجدد لم تعد من الرهافة بحيث تميز بين الموسيقى وغير الموسيقى، بين الموزون وغير الموزون. إنهم عاجزون أن يقيموا بيتا شعريا عربيا. هذه حقيقة للأسف الشديد. ربما نفكر لهم ذلك، لأنهم يعتبرون أنفسهم كتاب (شعر) من نوع جديد، أي شعر بلا وزن، فنحن لا يمكن أن نقنع سريعا بأن هذا النثر العادي الذي يكتبونه بألفاظ ضعيفة وأسلوب ركيك غير متماسك وتعايير معادة مكرورة، إنما هو نثر جيد. فكيف لنا أن نقول إنه شعر، شعر جديد ونحن مؤمنون بالجديد.

إن أغلب المدافعين عن قصيدة النثر هم عاجزون عن كتابة الشعر، لأن الشعر يفرض عليهم معاناة عذبة للغة والأسلوب ناهيك عن التجربة.

لقد حكمت (قصيدة النثر) على نفسها قبل أن يحكم عليها القراء أو النقاد. وعندما يعترف معظم أصحابها دون عجل أنهم عاجزون عن كتابة الشعر الخليلي والحر معاً، لأن ثقافتهم الشعرية العربية لا تؤهلهم لكتابة الشعر موزونا وموسقا. ثم لا ينجحون من كونهم لا يكتبون سوى نثر أو نثر فني في أحسن الأحوال. عندها سيوضع هذا الأدب في مكانه الصحيح، وحتى حجة البعض القائلة: بماذا نفسر طغيان هذه النوعية من النصوص على صفحات جرائدنا ومجلاتنا؟ نسألهم بدورنا: هل أن كثرة النصوص التي اجتاحت كل الفضاءات فيها جديد حقا؟ هل هي متسجمة مع الروح العربية المعاصرة بكل ما فيها من موسيقى وتأملات وأصالة؟

شخصيا أرى في هذه الغزارة دلالة على الضعف وعلى السطحية وعلى عدم أخذ أصحابها الحياة والفن بجديّة.

(...إن المحدث في دلالة العربية الأصلية هو ما لم يكن معروفا في كتاب، ولا سنة، ولا إجماع...). هكذا يمكن أن نقول : إنَّ الحداثة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل، وبهذا المعنى لكل عصر حدائته.

التناقض مع ما يطلق عليه إسم الحديث...) وأن ندرك أيضا أن صفة الحداثة ليست حكما بأفضلية الحديث عن القديم، وإنما هي مجرد وصف. فالحداثة سمة فرق لا سمة قيمة... ويضيف أدونيس

الهوامش والإحالات

- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة
- الجذور الاجتماعية للشعر المعاصر : نازك الملائكة
- زمن الشعر لأدونيس
- مقدمة ديوان بدر شاكر السياب (الجزء الأول) : ناجي علوش
- المصطلح النقدي في نقد الشعر : إدريس الناقوري
- موسيقى الشعر : إبراهيم أليس
- قراءات جدلية في نصوص من الأدب التونسي الحديث : توفيق بكار

ARCHIVE



الفرس على الزحالة

محمد مسعود إدريس

وهياة قطاط



يُعتبر الرسم على الزجاج من الفنون القديمة التي كانت مزدهرة بأهم المدن التجارية بأوروبا، خاصة بإيطاليا. وربما بدأ انتشارها بشكل أوسع مع الحملات الدعائية الدينية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر في الأوساط الريفية ومنها انتشر هذا الفن إلى البلدان المتوسطية كإيطاليا وإسبانيا وفرنسا، وخاصة بالمراكز المنجمية للبلور. ومهما اختلفت التقنيات في هذه المناطق والبلدان حسب تطوّر الثقافات والفترات التاريخية، فإن الأسلوب الذي انتشر أكثر هو ذلك الأسلوب الشعبي والذي يجسد الذاكرة الجماعية وأهم مشاغلها.

وربما وصل هذا الفن إلى بلدان أخرى حوض المتوسط عن طريق الآثار أو عن طريق بعض الجاليات الأوروبية المقيمة منذ بعض القرون في تونس. وقد تطورت هذه التقنيات، متحذبة مراسيم الإسلام الرسمي.

إن فن الرسم على الزجاج أعطى حرية أكثر للممارسة الاعتقاد. وذلك مثل باقي طقوس الإسلام الروحي في الأوساط الشعبية، الذي اتصف أكثر بتاريخ المجموعة وأكد هويتها وثقافتها.

ومهما يكن من أمر تطور هذه الرسوم وأصولها، فلاكيد أنها أصبحت منذ بداية القرن التاسع عشر في تونس إحدى الفنون المتداولة، إلا أن هذه الرسوم بدأت تحتل مواضع عديدة منها راحة ومهداة للتاريخ وحوادث مجيدة، أو أحداث وطنية واهمة وهامة أو رموز لطولات أو ثوابت ديدية تستهض عرته الإنسان

والأكيد أن تأثير الإسلام الروحي عند الثقافة الشعبية هذه، ولدلت من الموضع التي تعرضه الرسوم على ارجح تمثّل بالأسس اهتمامات ومشاعر العقلة الشعبية من ذكر الأحماد والانتصارات والتي تمجد الأنهار والأحداث الانتصارية.



عبد الله ابن جعفر ولباسه، مدسة صفائس 1890 - 74 هم / 64 صم

البطل وللجنود الموتى، وهي صور تحاول تجسيد القصة البطولية. وإلى جانب هذه الصور التحشيدية نجد أخرى إيحائية، وهي امتداد ضربة السيف القوية للبطل عبد الله بن جعفر طويلة وممتدة في الأرض. وكذلك الحيوانات المفترسة المتوحشة التي تحيط بجوانب الصورة والتي ترمز إلى الصعوبات التي اجتازها البطل خلال هذه المغامرة من أسود وفيلة وثعالب وسباع وأبقار وحشية وغيرها.

ومن المواضيع الرائجة للرسوم على الزجاج الملحمة الشهيرة في الأدب العربي لعنترة ابن شداد. وقد انتقتها الذاكرة الشعبية كذلك لتشخص بها عزائمها وتردد بها البطولات الحربية لهذا القائد. وقد تجسد هذا الموضوع في صور عديدة لعنترة العبيسي مديح

ولذلك سنجد في مواضيع هذه الرسوم على الزجاج، رموزاً لأحداث رمستها الذاكرة الشعبية، بينما قد لا تتناسب مع دقة التواريخ وربما تجهل الذاكرة الشعبية تحديدها بدقة، إلا أنها كصور لأحداث هي الأقرب إلى وجدانها.

إن أحداث الغزو الإسباني على تونس وشراسته، قد نسجت منها الذاكرة قصة اختزلتها الرسوم على الزجاج في بطولة عبدالله ابن جعفر وليلا يامنة ابنة السلطان الحفصي لتونس. والصورة تحاول أن تجمع بعض الرموز والإيحاءات التي ترجع للحديث ببساطة كبيرة. فهي تشير لبعض المواقع مثل «جبل الرصاص» بضاحية مرقاق وتوحي بصور أخرى للقائد العدو الذي يلاحق



مدينة تونس - أواسط القرن 20

رقم العدد 28-75 09-34 محارن المجموعات الوطنية 53 صم 66 صم



«عنتر وعيلة» 36 صم ، 51 صم

على الزواج اختارت أن تمثله بتواجه مع «رأس الغول» أو الملك بركان «ملك اليمن»، وشهر علي ابن أبي طالب سيفه المشهور ذو السنانين. ويظهر إلى جانبه في العديد من الرسوم على الزواج الأسد، رمز القوة والشجاعة. كما تحيط رأس علي ابن أبي طالب تلك «الهالة القدسية» أو الدائرة الذهبية التي تميزه.

إن الذاكرة الشعبية كذلك تميل إلى ترديد ذاكرة المؤسسين، وذكر مناقبهم والتقرب إليهم والاستنجاد بدعوتهم وإقامة الطقوس المناسبة لأحياء ذكراهم وأهم

بسلحاه وعلى جواده، أو مقابلة عيلة على هودجها، للإحياء بالقصة الغرامية الشهيرة. لكن الذاكرة الشعبية لا تنقيد بالتواريخ، تمثل كذلك مواقف لعيلة مع الزيدة زوجة هارون الرشيد ومثلما يحصل في الرواية الشعبية التي تشيد بطولاته في الحروب الصليبية فإن الرسامين على الزواج يرددون صدى ما تتداوله الذاكرة تغليدا لبطولات وبحرية شبه تامة ولا تدري بالتحديد كذلك كيف انتقت الذاكرة الشعبية شخصية علي ابن أبي طالب وتمجيد بطولاته، وذلك من بين كل الملوك وقواد الجيش والفاتحين وأبطال الحروب. والمهم أن الرسوم



- مدينة تونس - أواسط القرن 20
رقم الجرد 72-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 25 صم
41 صم

هؤلاء الأولياء وأصحاب لطرف مدينة سيدي عبد القادر الجيلاني، وهي أكثر الصرق إشراقا بنوس وتمثل بعض الرسوم على أبراج مرفوعة ومقارنات لحدقة في الأسماء والحيوانات المتوحشة، وهي القدرات المعوية التي تمجدها الاعتقاد بعبادة الأسماء والحيوانات المتوحشة، منها الشجاعة والهمس والأيام والحكمة والتخلد وطيف البشر، يحكم بالنسب والرهبة والحدائق، نحاول هذه الرسوم تجسد مقام لولي بيرية والقبور والأعلام، مدينة المعقدة في ذكرى الولي.

وقد تدون الرسوم على الجدران بطرق مختلفة في القرون الماضية، حيث كانت تسمى بالرسومات التركية، وكان أتاتورك، وقد كانت مباحرة الثور، في مدينة تونس، كانت أمل اثوسين في تحريرها.



البراق الأبيض الشريف - مدينة تونس - أواسط القرن 20
رقم الجرد 26-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 23.5 صم / 31 صم



وجه سنة شهدائي - سنة يوم - سنة قرن 2
رقم حجر: 26 28 31 عدد مجموع: بوصة 4 - صم 19 صم

من لاستعمار الأحسى وقد تروا في - - - - -
الشعة لتوسعة وتوزيع صور في - - - - -
والأكندل اشترى لصور لحد - - - - -
لاحتفاء اندريجي بوسه على



مخمس - سنة في

عدد: 20 - صم 28 - سنة يوم - سنة قرن 20

رقم حجر: 28 29 31 عدد مجموع: بوصة 4 - صم 19 صم 61 صم



بسم الله - مكررة - في شكل مطهرة.

تونس 1905 - 49 هم 65 هم

الزجاج الذي لم يعد الواسطة الفنية لترسيب لخواص والظموحات والقاعدة لتواصل المحيطين بجمعي هل أن واقعية الصورة فبعت الذاكرة لشعبية أكثر تصاميم سحرار همومها وهواجسها وطموحاتها وتحسد مثلها وبوصفها؟

لكن هناك جانب آخر ثري عن لرسم على الزجاج وهو الحب الروحي والاعتدادي لديي. إن تحييد ثوابت الدين الإسلامي وركائزه اهتمام بها هذا الفن في تمثيل إحدى محددات الرسالة الإسلامية والتي أمكن تمثيلها وهي

فحسب وتطمح إلى القيم الجمالية للشكل كالتناغم والتوازن والمتقابل.

إن الثقافة الشعبية تحاول تحصين الفرد من المخاوف ومن الأزمات ومن المجهول. ولذلك فإن الكتابات الدينية التي تجسدها هذه اللوحات تعبر عن هذه الاعتقادات والمبادئ بالتوكل والتفاؤل والصبر وغيرها. وهذه الرسوم غالباً ما تزين بها حدران المشاريع مثل الدكاكين والمكاتب والمصانع وحتى المنازل.

وآخر مواضيع الرسوم على الزجاج هي المزهريات المحلات بالزهور والورود وتتخذ أشكالاً متعددة وتستعمل للزينة والبهجة بالبيوت.

«المعراج» أو ركوب الرسول البراق يوم 27 رمضان ليلة القدر وهي أيضاً أهم مناسبات شهر رمضان. وقد رسم الفنانون صوراً للبراق في أشكال مختلفة تجسداً لهذه الذاكرة المقدسة.

والى جانب ذلك تطور فن الرسم على الزجاج في اتجاه المنمنمات والمخط. وقد اتخذ من الآيات القرآنية وبعض الأحكام أهم النصوص التي زوقت هذه اللوحات. لكن هذه الآيات القرآنية أو الأحاديث تحاول في عديد الأعمال أخذ أشكال بعض الحيوانات أو المزهريات المزينة. فالمخط إذن لا يهدف للمعنى الديني فقط، بل إلى تجسيد صورة. وربما أخذت بعض الكتابات أشكالاً هندسية تحاول تأسيس جمالية شكلية



تركيب خطي فني

«بسم الله الرحمن الرحيم وصلي الله على سيدنا ومولانا محمد وسلم»

مدينة تونس - أواسط القرن 20

رقم الجرد 183-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 38 صم / 27 صم



لوحة فنية إسلامية - مدينة تونس - أواسط القرن 20

رقم الجرد 28-6-09 34 مغازن المجموعات الوطنية 50 صم 70 صم

وخاصة في ثقت هذه برسوم على أرجح بالأخص بساحة لأسبوع وعندها العديد فقط، وثراء الألوان ومبرح، وهي فنية من أروع المستعملة في نالي لأحداث استعمارية، مثل براري وبسوحات استعمارية مثل «الكليم» و«الغزالة» وغيرها.

ب. ساحة برسوم توحى شغفها، وهي مغمورة فيه وساحة نفسية، فمناخها في بعض عناصر هذه الرسوم مثل صوب، سيوف وتعدت أحدهم لشخصيات، الرسوم مثل شخصية «رأس العون» التي تقترب ملامح وجهها إلى «حجوب» وتلصق برجلها شبه أنظار ولها قرنان، وكأنها شخصية خرافية أو أسطورية.



لوحة عمدة سلاعية

- مدينة تونس - وسط القرن 20

رقم الجرد 28-68 34-09 مآزّن المجموعات الوطنية 53 صم / 66 صم

وقد تظهر ساطعة هذه الرسوم في تحميل قصء اللوحة المعنى المباشر والمقصود فرسم مقدم لوني سيدي عبد الفادر الحيلاني يتوسط اللوحة، إلا أن أحجام المريرين من الأسفل أو حتى لأعلام فهي لا تناسب وباقي العناصر الأخرى. وكذلك أحجام الحيوانات والمعتقدات المحيطة بدائرة رسم «عبد الله بن جعفر وليلا يامة» فهي لا تناسب وباقي العناصر.



34 رقم المجلد 28 09 2007

ARCHIVE

إن هذا التوزيع بالأحجام في قضاء نخوجة والذي يرمي مزاينة وتفاصيله حسب أهميته شخصيتها المرسومة هي من مميزات هذا الفن السيه الذي يردد سنننا الاعتيادات الروحانية عند الرسم. إن هذا الفن وإن ابدلنا اليوم، ولم يعد متاح حاراً، كان يمثل المحييين لشعبي وروح المجموعة ونظائرها ومخاوفها وصموجاتها ومعتقداتها. وقد كانت هذه الرسوم على الزجاج خلال ما يهر الخرس إحدى أهم الانشادات لصيرورة لغة في الثقافة لتونسية

الصورة الشعرية في «ديوان الوجد» لجميلة الماجري

يوسف الحناشي

كما نثر على معنى آخر للوجد - في اللسان - وذلك في النول «وجد الرجل في الحزن وجداً» بالفتح ؛ ووجد كلاهما عن اللحياني: «حزن...» (3). وقد يبدو للبعض أن الدلالة الأولى نالية عن الثانية ولكن يمكن أن نلاحظ بكاملاً بينهما إذ أن «الوجد» يخلف «الحزن» بجملة إلى أن أركنا أن «الحب» في العلاقة بين الرجل والمرأة، عهد العرب قديماً يقترون بالفصل بين عاشقين حفاظاً على العرض الجماعي وتصدعه.

مرايا الوجد لدى جميلة الماجري :

أنتعلق مدونة الوجد في هذه الباقة من الأشعار، بعلاقة الأنتى بالذکر، أم مرايا» أخرى طاغية على غيرها؟ ... يتفتاً وجد الشاعرة في المقام الأول، على أمكنة معينة كالمدن والأوطان : ومن هذه المدن القيروان، مسقط رأس الشاعرة، ومهد طفولتها، ثم بغداد الشامخة، الدائمة، فالقدس الشريف بجراحاته وأثاته، وتشمع الدائرة للوطن كفلسطين بمدنها وقراها وريفها، تغلق بالوطن، تونس، الحوض الأوسع الدافئ.

تحتل «القيروان» في وجدان الشاعرة، منزلة ذات بال، يعني منزلة «الأم» بل «الرحم» حتى أن التواصل

كثيراً ما تتواتر عبارة «الوجد» وحقلها الدلالي كالهوى والعشق والمحبة والصباية في أعمال جميلة الماجري الشعرية حتى أنها وسمت مجموعة شعرية صدرت لها بعنوان «ديوان الوجد» وستعتمد هذه المجموعة مدونة لهذه المقاربة التي تطمح إلى محاصرة «مرايا» الوجد لدى الشاعرة جميلة الماجري، ومواقع الصورة الشعرية وأنماط تشكلها في وصف هذه المرايا.

تضم هذه المجموعة الشعرية التي صدرت سنة 1995م (1) ثلاثاً وعشرين قطعة شعرية ؛ بعضها مقاطع قصيرة وبعض قليل على شيء من الطول كقصيدة «محضبة إسمها القيروان» (ص 13) و«بغداد سيّدة الأزمنة» (ص 23) ويتجلى أن عبارة «الوجد» ومرادفاتها القريبة أو البعيدة تشكل الخيط الرابط بين شتات المقطوعات الشعرية ؛ فقد تناثرت ؛ على مدى المجموعة ؛ عبارات كـ «حرم الهوى» (ص 50) و«هواه» (ص 51) و«عشاق العرب» (ص 54) و«هوى وطن» (ص 60) و«أحبك» (ص 60) و«العشق» (ص 64) و«الوجد» (ص 70 و 71) ... الخ ...

و«الوجد» لغة - حسب لسان العرب لابن منظور: «وَجَدَ بِهِ وَجْدًا ؛ في الحب لا غير ؛ وإنه ليوجد بفلاتة وجداً شديداً إذا كان يهواها ويحبها حباً شديداً» (2).

بين الشاعرة وهذه المدينة ذات الرمز الديني المعبأ
شموحاً وانتصارات قائم كقيامه بين إنسان وإنسان آخر
تقول الماجري مخاطبة القيروان :

مقصرة في الهوى... لا تلومي
إذا جئتُ اسكبّ بين يديك
هومي!

فذي طفلة الأمس عادت
فهيّا شرعي حضك واحتوني
وردّي السّلام

ولا تغرقي في الأسى والوجوم (ص 13)

وفي خضمّ هذه المناجاة تعبق الذكريات بأشياؤها
وروائحها وأصواتها، تقول الشاعرة :
فأنك لِمَا ...

تضَيّتي بصغر العمر عشرين عامًا
وأظفرُ بالطفلة الهاربة

فألقى على كلّ باب حبيبا
وفي كل منعطف ألتقي
بقصة عشق قديم!

وأصحو على صوت ذاك الزّنين
ومن الخلالة (4) ما غادر السّمع والذاكرة
كأنّ الحرائر قمن لأتوالهنّ

ووضبنّ في الفجر أجواءك السّاحرة
وفي دفة تلك السفائف فاح البحورُ
ورائحة القهوة الفائرة
بذاك الزّمان الحميم (ص 14 و 15).

وحين يشتدّ الهيام - هيام الشاعرة - بالقيروان الأمجاد
والزّمر الخالد لإشعاع الإسلام يختلط الماضي بالحاضر،
وتتلفح الأزمنة لتصير لحظة اشتها، اشتها عشقيّ،
تدور فيه الزّوج بالمادة وتغني، تقول الشاعرة :

فلو حيروني... لكنّ

فُتاتُ الحجارة في سورك الأغليّ

ولو خيروني... لكنّ

حصاة... وحفنة رمل

لأثم وقع ستابك خيل الفتح بهذا الأديم

وأقبل لو كنْتُ من شعرك شعرة
تلاعبني الرّيح كي استقرّ
على صدر حسان أو تحدّ طارقُ
بذاك الزّمان القديم
ولو خيروني...

تمنيتُ لو كنْتُ مَوَالِ عشقٍ
يصعدُه مؤنس (5) في قديم الليالي
بقصر رقادة
إذا ما تناهت

إلى السمع آهاته يشتفي كلّ صبّ سقيم ...

وتتداعى أمكنة وشخصيات تاريخية ذات أمجاد في
النسيج الشعري؛ فهذه «سوري بيت الصلاة بجامع عقبة»
وهذا قصر المعز بمحضياته وجواربه، وهذا عقبة ابن نافع،
فاتح افريقية وبلاد المغرب والأندلس حتى أن الشاعرة
تشتهي لقاءه عاشقة لثبّة من المعشوق تقول :

تمنيتُ لو كنْتُ أوّل نظرة حُبّ
وسالّ التّقيّبتُ بقُبة... لو كنْتُ أوّل قبلاه! (ص 21)

وإلى حجاب القيروان يَرْمُو مرفا «بغداد» وخاصة في
قصيدة «بغداد: عبيكة الأزمنة» (6)؛ وبغداد اليوم ليست
بعداد الأمس، إذ سقطت عنها الأحجب والستائر حتى
أنّ الحيرة استبدّت بالشاعرة وهي تتخيّل ذهول أرباب
العواقل أمام انسداد الأبواب تقول الماجري :

فمن أين يبدأ سور المدينة
وذو الشمس تسكن كلّ الحجارة

وكلّ النوافذ مفتوحة للريّاح

وكلّ الشيا متاهاتنا القادمة!

فأني المتاريس يُرفع للفُتح... ضلّت

جماعاتهم ما اشتغوا باليقين

وأنت كما أنت سيّدة الأزمنة! (ص 24)

ولكن بغداد تظّل رغم الحرائق ورغم الأشلاء
«نحلة وارقة» على مدى العصور، بوابة المجد،
المجد الأبديّ، تقول الماجري :
ويا حاديّ المجد ما من سبيل

إلى غير بغداد يفضي

وبغداد بوصلة العصر والنخلة الوارفة !

فإن تاه عنك السبيل

وساموك بالبخس غالي المواصل

فاستعصت الأغنياء

تفرق عنك الندامى

وخان الصفى

وصفقت لم يمثل فاتح في الأفاصي

ولا الأرض فاءت إلى حلمها

ولا الماء جاء إلى ماته

وانت المسافر وحدك من ألف عام

جوادك لم يكب .. سيفك لم ينب في معركة

فلا تبتس .. واركب الشمس .. لا بد

للمجد من قبة ثالثة ! (ص28)

وفي قصيدة «فاتحة الغيب» (ص73) تجمع الشاعرة

بين القيروان وبغداد في «رؤيا» من رؤى خديجة وقد

زارها في المنام «الشيخ عبد القادر الجيلاني»

تقول الماجري :

كانت خديجة قد غفّت

في بيتها بالقيروان

فراحت :

ما لا يرى الرائي

فكانما المقصورتان

في غرفة النوم العتيقة .. والفراش القيرواني

والزراعي الأغلبية ..

والنقوش الفاطمية في السقوف

مجلوة للعين أجمعها ..

والشيخ قام بقبو غرفتها إلى صلواته

فتحسست رجع الوجيب بصدرها (ص73 - 74)

ونمتزج ملامح الصورتين : صورة القيروان وصورة

بغداد ؛ امتزاج صوفي ؛ تصاعد فيه الروح إلى الملكوت

الأعلى ؛ تقول الشاعرة :

و تهَم في غيش الضياء به .

فإذا الفراش القيرواني المغلف بالستائر .

ساكن ..

وإذا النقوش بسقف غرفتها تراءت

عند بدء الضوء باهتة

والبيت يفرق في السكون

والباب مرفوع الرناج !

وهناك في بغداد...

قد كان صلي للعشاء الآخرة

والساذن المرصود أدرك أنها

ستحل ليلتها ... (ص78)

وفي «كتاب الوجد» تقيع سمات مرفأ آخر ؛

مرفأ القدس الشريف الذي تحفه بساتين الكرم والتين

والبرتقال إلى جانب أطفال الحجارة

تقول الماجري :

وأغفو ..

فالفاك .. زيتونة هاربة

تجيء إليّ برجل وحيدة

والتي ساتبى كرم

نقلت بأغصانها قناديل زيت

والتي سلاّ من التين والبرتقال

أمد إليها يدي

فأدرك آتي بدون أصابع!

تداعي المرافىء هذه يلقه مشهد عام، إنه صورة

«تونس» ؛ وطن الشاعرة وقد شاءت أن تقتحم منافذها

عبر الفصول (7) تقول الشاعرة عن «شطاء» تونس :

أحبك حين يهطل في شوارعك المطر

فتعبق بالمواعيل الثنايا

وتغتسل المنازل والشجر

وتخضرتين في عيني وقلبي

وتغترشين أهداب القمر (ص61)

وتقول عن ربيعها :

أحبك في الزّيع إذا أتانا

كما يأتي إلى وعدٍ مُحِبِّ

تعطر من زهور البرتقال

وشاقته أغاريدُ أخزُ (ص 63)
وتقول عن صيف تونس :

وصيف تونسي أزرق العينين يحري
الصُور

إذا ما حلّ تسحرنا الأماسي

ويمسي الليلُ كاساً من سَمَر

وتحتضن الشواطئ في ذهول

حساناً كالضياء إذا انهمرُ . . (ص 63 - 64)

أما خريف «تونس» فهو لا يقل روعة عن بقية
الفصول : فيه شيء من الساحة والخير والبركة . . ،

تقول الماجري :

ويأتينا الخريفُ كما العليلُ

من العشق

تسلل في حذر

وعاد إلى مراتع ذكريات

حييلاً . . كان طَوْحُهُ السَّهَرُ (ص 64)

هذه بعض من مرافق التشكيل الشعري العذري،
في «ديوان الوجد» ؛ غير أننا سنكتفي بالتعريف ببعض
نقوتها ؛ متلمسين وجوه «الصورة الشعرية» وسماتها
للوقوف عند المقاربة الجمالية للشاعرة جميلة الماجري .

في الصُورة الشعرية :

لقد تعرّض عديد الدارسين والمفكرين إلى مسألة
«الصورة الأدبية» عامة والشعرية خاصة منذ القديم ؛
فأرسطو يذهب في كتابه «فن الشعر» (8) إلى تعريف
«المجاز» بأنه «نقل إسم إلى شيء هو الذي يحدّد الشيء
الأخر . ويتم النقل إما من جنس إلى نوع ؛ أو من نوع
إلى جنس ؛ أو من نوع إلى نوع آخر أو بحسب علاقته
المماثلة» (9) (Rapport d'analogie) ؛ ورأى د. سهرير
القلماري «بأن أرسطو قد أوجد الأسس الأولى للتفكير
في ملكة الخيال بالزعم من أنه لم يذكر هذه الملكة
ولم يتحدث عنها بوضوح» ، ذلك لأنه أشار إلى أن

هناك صُوراً، وهناك عقلاً، وبين الصُور والعقل تدخل
ملكات وحواس ووجدان « (10) ؛ وتعرّض عديد
المفكرين واللغويين في التراث العربي الإسلامي القديم
إلى مقومات الصنعة الشعرية ويرى عبد الملك مرتاض
أن «الجاحظ ربما كان أول من أسس مفهوم الصُورة
الأدبية» في تاريخ التفكير النقدي لدى العرب، وبمعزل
عن التفكير البلاغي الذي كثيراً ما يسفّ فيقع في الزكاة،
وذلك منذ أن ردّ على إعجاب الشيباني ببين من الشعر
ركبتين سخيّتين : حيث ذهب الجاحظ وهو يتقد ذوق
الشيباني إلى أن الشعر الحق إنما هو «صناعة وضرب من
التسج، وجنس من التصوير» (11)، وأغترّ رأي الجاحظ
بأنه ينهض على عرض المعنى بالطرائق الحسية، أي ما
يقصد به في العصر الحديث «بالتشبيص»، وقد أقام عنيد
اللغويين بعد الجاحظ «الصورة الشعرية» على الاستعارة
نارة والتشبيص نارة أخرى؛ فالحاتمي يذهب إلى توزيع
الاستعارة إلى ثلاثة أنواع «أحسنها عنده، ما تتضح فيه
العلاقة بين الأطراف، ولا يدخل بمبدأ التاسب المنطقي
بين الأشياء» بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها وأقبحها
هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة، وإنما سميت
مستهجنة لأنهم استقاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا
يعقل» (12). فالحاتمي يحافظ على العلاقة المنطقية بين
الأشياء ولا يميل إلى الإيغال في وجوه الشبه؛ ويعدّ
عبد القاهر الجرجاني أبرز من تعمّق في عناصر تشكيل
الصُور الشعرية، ونظر في إسهامات الاستعارة والمجاز
والتشبيه، فالاستعارة - عند عبد القاهر - يتحدّد مفهومها
«في أنك تثبت بها معنى لا يعرفه السامع من اللفظ،
ولكن يعرفه من معناه ؛ بيان ذلك أنك عندما تقول (رأيت
أسداً) - في مقام الحديث عن رجل - فإنّ سامعك لا بد
أن يعرف أن غرضك هو أن تثبت للرجل الذي تتحدث
عنه أنه مساو للأسد في شجاعته وجرأته . . » (13)؛
وكأني بعد القاهر يقصد «معنى المعنى» في هذا الرأى،
أما المجاز المرسل فلا يقصد به المبالغة ولا يقوم على
المشابهة، وإنما هو محض علاقة لنسبة بين طرفين،
أطلقت من مقال المشابهة» (14). فالمجاز تشكّل لغوي
لا يبنى على أساليب التشبيه؛ ويذهب الجرجاني إلى

عد الاستعارة فرعاً للتشبيه يقول : «التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقترضة من صورته ...» (15).

أما في العصر الحديث فقد تعددت الزؤى والمفاهيم حول «الصورة الشعرية» وخاصة لدى المفكرين والنقاد الغربيين ؛ وقد اختلفوا في ذلك من محاولات تحديد مفاهيم «الخيال» و«التخيل» ، وأدى بهم ذلك إلى موقع «الصورة» في النسيج الخيالي ؛ وكانت وجهات النظر تركز أحياناً من علم النفس، وأحياناً أخرى من الفلسفة أو النقد الأدبي أو العمل الشعري، واتفق جمهور الباحثين على أن التصور الإجمالي للصورة يتمثل في «هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن» (16). ويلهب تفصيل هذا التعريف العام إلى أن الصورة هي في نهاية الأمر تشكيل عقلي يقوم على التناسب أو المقارنة بين عنصرين، يكونان غالباً : ظاهرياً وباطنيّاً؛ غير أن الصلة الجمالية بينهما تنشأ بين عنصرين إضافيين هما الحافز والقيمة، إذا أن الصورة الفنية تتولد من دافع وتؤول إلى قيمة ؛ فتكون العناصر المهيمنة التي تؤسس الصورة : عنصرين متناسبين ودافع وقيمة (17).

وتعدّ الصور طريقة علمنا توقّف في نقل المعاني المجردة إلى أشكال حسية، واعتماداً على علم النفس صنف بعض النقاد الصور إلى مجموعات حسية كالصورة البصرية والسمعية والذوقية والشمية والحركية وفضلوا البصرية والسمعية عن غيرها «فهما عند هورتيك الصور الوحيدة التي تشكل مادة الإدراك الفني بينما لا تؤلف الأحاسيس الأخرى كالشم والذوق تراكيب ثابتة يمكن أن ترتبط بها فكرة من الأفكار» (18) ووجع الشاعر الإنجليزي الكبير ت. س. إليوت إلى تفصيل «الصور السمعية» ونسب لها خيالا خاصاً سمّاه «الخيال السمعي» «Auditory Imagination»، وعرّفه بأنّه الإحساس بالمقاطع والإيقاع إحساساً يقيّر مستويات التفكير والمشاعر الواعية إلى أكثر الأحاسيس بدائية عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة ... وهو يعمل على صهر القديم بالجديد والمدهش وبأشدّ ألوان الفكر تحضراً (19). واعتبر عديد

النقاد الجانب الحسيّ عنصراً جوهرياً في التجربة الشعرية ؛ حتى إن شاعراً مبدعاً كرامبو A. Rimbaud ذهب إلى القول في مفهوم الشعر أنّه «من النفس إلى النفس» (20) وقد قيل «كل منظر فني حالة نفسية» (21) فالحسي يؤدّد الحالة النفسية والذاتي يلتقي بالطبيعة، بالمحيط الخارجي، فيولد تشكيلات جمالية مختلفة، ومن الضروري صوغ توليفات بين الحسي والواقعي، بين الحسي وعناصر الوجود، وهو ما أدى بجون بول سارتر الفيلسوف والنقاد والكاتب إلى القول : «على الفنّ عموماً أن ينأى عن التجريد وينزع إلى التجسيم والتشخيص» (22). وأضاف بعض النقاد إلى هذه العناصر عامل الانفعال إذ هو يوقظ الحس ويوجه التجربة الفنية ثم نذكر العنصر الرابع وتأتي «القيمة» إذ أن «القيمة التي تخلقها الصورة أو الصور هي تنظيم التجربة الإنسانية عامة وتحقيق وحدة الوجود أو إدراك لحظة «التجانس الكوني العام» كما يقول أرسيلالد. إنّها بذلك تكشف عن العمل الأعظم للحياة وتقود إلى بحث الخير والجمال فيها بطريقة مخصصة» (23). وتتداهى هذه تصورات ومفاهيم لشأن «الصورة الشعرية» وتشكيلاتها غير أن ما يمكن أن نعدّه نقطة لكل هذه المقاربات هو ربط مخزون الصورة الفنية بالذاكرة الإنسانية فالذاكرة كما يقول لويس (ملاي) بأعداد هائلة من الصور وهذه الصور تسترعى في حالة الخلق على شكل حسي يتناسب وتجرية خالفها (24). ويمكن لسجلات الذاكرة أن تشكل من المعطيات التالية الدينية أو التاريخية أو الأسطورية إلخ ... ولقد كان الشاعر ت. س. إليوت مولماً أشدّ بالولع بالمعنى الأسطوري في القرن العشرين، وحذا حذوه الشاعر العربي الكبير بدر شاكر السياب الذي نهل من الأساطير البابلية خاصة. وفي النقد العربي المعاصر بعض الآراء التي لا تنقل أهمية عما بسطه المنظرون الغربيون، فيعوض النقاد يرى أن مقومات الصورة الشعرية يمكن أن تنهض على غير المجاز أو الاستعارة أو التشبيه، بل إنّ عناصر أخرى جامعة يمكن أن تؤلف نسيج الصورة وبماها، يقول الدكتور محمد مدور في هذا المعنى : «إنّ أمر الصياغة في الأدب ليس شكلياً، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء، أو تستخدم لإيضاح المعنى وتقويته، بل هو أمر الحلق الفني في صميم

حركية «لأنكم» «تلاعبني» «كي أستر» وهذه الحركة هادئة وعادقة، وما يمثل انزياحا في التمني أن الشاعر تصبو إلى أن تكون «أشياء» (حصاة، حفنة رمل، شجرة) ولكنها أشياء تحط في اكتمال الصورة عند المعطى التاريخي: سنايك خيل الفتوح، صدر حسان، خد طارق، وبالطبع فالمقصودان هما حسان بن التعمان وطارق ابن زياد، بطلان من أبطال الفتوحات الإسلامية: فالشاعرة توقفت في الجمع بين عناصر شيئية وطبيعية إلى بناء الإحالة التاريخية الرامزة إلى المجد والعظمة التاريخية.

وفي قصيدة «بغداد سيدة الأزمة» نتوقف عند هذا المقطع :

«أسديتي.. هل سمعت.. عن الراحلين بغير وجوه/
عن الغائبين الحضور/ عن المبحرين على مركب
الوهم.. والراكبين/ صهيل الرياح؟! / عن القابضين
عن الجمر.. والسالكين/ إلى قبض فيثك وعن السبيل؟/
عن الواقفين على فاصله؟/ قوافلهم منذ ألف تنوء/ وما
أدركت أي بوابة تستدل؟ فمن أين يبدأ سور المدينة/
وفي الشمس تهيكن كل الحجارة/ وكل النوافذ مفتوحة
للرياح/ وكل الشباب ساهاتنا القادمة! (ص 23 - 24).

يمكن أن نلاحظ أن توزيع عناصر الصورة الجامعة في هذا المقطع قد تخطى ثلاث خطوات على الأقل، في الأولى وحدها «وعر السبيل..» قامت العلاقات عن انزياحات تقابل بين بعض العبارات: الغائبين ≠ الحضور/ المبحرين ≠ مركب الوهم، القابضين ≠ عن الجمر + السالكين إلى قبض فيثك ≠ وعن السبيل... وهذا التقابل يفيضي إلى معنى انقلاب الأشياء، وتغير المعبودات في اتجاه الانحدار، السقوط. ثم تتداعى الخطوة الثانية، وحدها «أي بوابة تستدل» ليقوم التقابل بين مقطعين: يشتمل الأول في قول الشاعرة: «عن الواقفين.. تنوء» والثاني في قولها «وما أدركت أي بوابة تستدل» وترمز «القوافل» إلى النشاط التجاري لبغداد وازدهاره في العصور القديمة: أما «البوابة» فهي حصن من حصون المدينة التي كانت محمية من الغزاة والطامعين في ثرائها. وتتحد الخطوطان: الأولى والثانية في تفصيل معنى تغير وضع بغداد من الازدهار إلى السقوط؛ الأتھار. وتؤكد

حقيقته فالمهم في أمر الصورة ليس المعنى من ورائها كما تتطلب ابن قتيبة ولا المجاز كما تتطلب عبد القاهر، ولكنه التشكيل الفني في ذاته لأنه هو المخلق الفني الذي يعتمد إليه الشعر» (25). ولقد رأينا من قبل أن بعض النقاد الغربيين ذهب إلى تخصيص صور- حسب كل حاسة، وهو ما يدحضه بعض النقاد العرب كالذكور عز الدين إسماعيل ومحمد مندور إذ أن «تشكيل الصورة - وبخاصة الحسية منها - ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للطبيعة أو محاكاة لها، صحيح أن الشاعر «يتغلغل من خلال أحاسيسه في الطبيعة، فيقع على المشهد أو الحركة الخفية» كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل ولكنه لا ينقلها كما هي، بل يخضعها لتشكيله فثاني صورة لفكرته هو، وليست صورة لذاتها، ولذلك ولأن الصورة ليست تسجيلاً فوتوغرافياً للأشياء فإننا نجد في الصورة ربطاً بين عوالم الحس المختلفة «فليس صحيحاً أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بطائفة من المدركات، ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر وأن نحس نداء بطرق شتى من حواسنا» كما يقول الدكتور محمد مندور» (26).

هذه مقاربات مختلفة، مدارها الصورة الفنية عامة والشعرية خاصة من القديم والحديث وكيف يتم تشكيل بعض الصور في التجربة الشعرية لجبيلة الماجري؟

ردهات للصورة الشعرية في «ديوان الوجد» :

تقول الماجري في قصيدة «محضية إسمها القيروان» :

«ولو خيروني.. لكنت/ حصاة.. وحفنة رمل/ لأنكم
وقع سنايك خيل الفتوح بهذا الاديوم/ وأقبل لو كنت من
شعرك شجرة/ تلاعبني الريح كي استغر/ على صدر حسان
أو خد طارق/ بذلك الزمان القديم..» (ص 17 - 18)

نلاحظ - أولاً - أن السياق العام للمقطع الشعري ورد في خطاب موجه من الشاعرة إلى القيروان وقد وقع «تشخيص» هذه المدينة العريقة «شعرك» كما أن الفعل «لو خيروني» نزل تداعي المشاهد والأحاسيس من باب الاستحالة باستخدام أداة الشرط «لو». ثم إن السيج العام لهذا المقطع تشكل خاصة على توزع أفعال المشهد بل

لتعميق فجوة التمزق والوجع حسب السياق إذ أن المعنى السائد هو «الانهيار»، وكالمقطع السابق هيمس التناقل بين عدة عبارة على المقطع. رحلت ≠ تظل مقيما + أقمت ≠ ترحل عنك هواك + تدخل ≠ تخرج + تلون ≠ يبقى كما الرمل لون العبادات... وشكلت بعض الإضافات انزياحات للضمن طعم الثراء؛ والثراء لغة له دلالتان على الأقل فالمصدر مشتق من «ثوى بالمكان وفيه ثواء وثويا : أقام واستقر» وقوى : هلك. قال كعب ابن زهير:

فمن للوقافي شأنها من يحوكها

إذا ما ثوى كعب وفوّز جرّول» (29)

ويمكن قبول المعنيين في تأويل الانزياح الإضافي؛ إذ «للضمن» رمزية الترحال غير أنها أصيبت «بالثواء» أي الثبات والاستقرار كما قد تكون قصدت إلى معنى «الهلاك» وتعني به انسداد الأفق وجسامة المخاطر المهددة، كما نلاحظ شيئا من الانزياح في قول الشاعرة «سعفة نافرة» فالهوى أسط على سعفة النخل التي هي غير قابلة؛ لا محالة إلى مجيء الهوى... وتكرر استخدام بعض «الجماليات» للنخل (3 مرات) «رحلت، ترحل» (مرتان) «هواك» (مرتان) «العبادات (3 مرات) يبقى، تبقّى (مرتان) تلون، لون (مرتان)، مقيما + أقمت (مرتان). وهذه التكرارات تدعم تواتر إيقاعي في المقطع عند إيراد نفس الحروف أو ما يقرب منها في الصفات؛ كما نلاحظ تكرار بعض التراكيب «مهما رحلت...» «مهما أقمت» «يبقى كما الرمل...» «تبقى كما أنت...» «كما أنت مهما تلون» «كما أنت يهفو هواك» وما يضيف طرافة إلى هذا التكرار التركيبي توظيفه في سياق تلاعب لفظي ومقطعي يسهم في إبراز معنى «الرتابة» وانعدام الحركة أي توقف الحياة بكل مظاهرها في بغداد الدامية.

ويمكن أن نورد أيضا مقطعا آخر من قصيدة «وجع القصيدة»؛ حيث تقول الشاعرة:

وجع القصيدة في الوريد... وطينها/ سيف على ورفي... وسدرة متهاهي من القصيدة نخلة/ في القلب منبتها وإن ظمأت... فمن عيني موردها» (ص 35).

الخطوة الثالثة هذا المعنى إذ يسود الاستهزام التحجبي هذا المقطع؛ وتصبح العناصر اللغوية المشكلة للصفات وللخبر مؤكدة ليوادر الخراب التي أكدها الشاعرة بقولها «وكل النشاي متاهاتها القادمة»، في هذه الخطوات الثلاث يتداخل الماضي مع الحاضر ومع المستقبل وتقع عبارات تشكل رمزية عناصر الصورة منها ما تتحدد في تضمين معنى التوجه إلى بغداد «الراجلين + المبحرين + الراكين» توجه دون معنى؛ دون استفادة ثم «القوافل» الباحثة عن مدخل؛ دون جدوى أيضا. ثم «بوابة السور» التي يتجلى أنها تهلمت أيضا. فالرمز شكل عنصر جوهريا في تأسيس المشهد الجامع للصورة الشعرية الواقع في سؤال الحيرة والاستنكار، وقد احتضن عديد المفكرين بقيمة «الرمز» في تشكيل الصورة الشعرية «لهذا كوليردج مثلا يجعل الرمز يستمد جزءا من وجوده من الواقع؛ ثم يجعله قابلا للفهم». وما يميز الرمز عنده «شفافية الخاص في الخاص أو العام في الخاص أو الكوني الشامل في العام، وفوق كل شيء: إنه شفافية ماهر خالد خلال الأني وعبره» (27). والرمز يقع في نسج الصورة وشريها؛ إذ هو «حي في سياقه؛ يأخذ منه ويعطيه وبالتالي يصبح ذا دلالات خاصة متميزة من دلالاته في سياق آخر» فبقا يجعل شاعر رمزا واحدا بدلالات مختلفة في جميع أعماله الفنية؛ وذلك تبعاً لحالاته النفسية أو الفكرية؛ ولتعلقه اللغوي مع الأشياء وانعكاس دلالاتها في نفسه وقت النظم لكل قصيدة. وهذا ما ذهب إليه تندال حينما قال بالدلالات المختلفة والمتنوعة للرمز» (28).

في مقطع آخر من قصيدة «بغداد سيئة الأزمنة» تقول جميلة الماجري:

فذا النخل يمشي إلى النخل... يا حادي النخل للطنن طعم الثواء/ فمهما رحلت تظل مقيما/ ومهما أقمت ترحل عنك هواك/ وعاد يحط على سعفة نافرة/ وأني العبادات تدخل تخرج أنت/ كما أنت مهما تلون صوف العبادات يبقى/ كما الرمل لون العبادات... تبقّى/ كما أنت يهفو هواك. (ص 25).

نلاحظ استهلال هذا المقطع بالنداء «يا حادي النخل... مثل» المقطع الأول «أسديتي... وهذا النداء الثاني يرد

نلاحظ قيام هذا المقطع على استعارة طريفة «القصيدة نخلة»، وتوسع الشاعرة من دائرة الصورة فإذا المنبت هو «القلب» وليست الأرض، وهذا المدلول يحيل على الوجدان أساساً، كما أنّ «مورد النخلة» يتحول من الواقعة إلى الرمزي فيصبح «من عيني» ؛ فالرمز اتخذ بعده الدلالي العميق، إذ تصبح القصيدة هي الأرض هي الكون، الحياة إجمالاً «والسياق هو الذي يحدد دلالة الرمز وقيمه الفنية، وهو يعطيه، غالباً، تكتيها أكبر من أي مصطلح مجازي آخر لأنه ي انطلاق في آفاق أرحب ..» (30).

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة ؛ تقول الماجري: «وإذا القصيدة ما استبدت .. أمطرت/ جمرا على جسدي .. وناداني النذير أن اسرجي/ فرسا أصيلاً .. لا مناصر من الرحيل/ فعلى صفاف العشق موعدا .. وفي / مدن الخرافة نستحم» (ص 35 - 36).

في هذا المقطع شخصت الشاعرة القصيدة فأصنعت لها فعل «استبدت»، وتبرز بعض الانزياحات مثل «أمطرت جمرا على جسدي» فالعبارات الثلاث: في الإسناد الشاذ، تتألف للدلالة على شدة الخرجع والألم، ثم تداعت الأفعال «ناداني» «نستحم» والرحلة إلى مدن الخرافة» تتم بواسطة «فرس أصيل»، رمز إلى الذات الغريبة، ولكن أيضاً إلى الفحولة ثم تنغلغ الصورة بـ «وفي مدن الخرافة نستحم» وفي الإضافة «الخرافة» بحث وذاتة يكملهما الفعل «نستحم»، أي أنّ الرحلة مع القصيدة وبها ولوج إلى عالم الوهم والأسطورة ومن الأسطورة يكشف الإنسان أصول كيانه وينابيعه الأزلية.

في قصيدة «تونس الفصول» تنفيا لغة شعرية أخرى وصورا أخرى ؛ صور بين الرمز والتزعة الرومنسية ؛ تفتح القصيدة بهذه السطور:

أحبك حين يهطل في شوارعك المطر/ فتعقب بالمواعيل الثنايا/ وتغسل المنازل والشجر/ وتخضرين في عيني وقلبي/ وتفترشين أهداب القمر (ص 61).

فهذا المقطع ينهض على قافية أو ركيزة إيقاعية - إن صحت العبارة - «المطر» «الشجر» «القمر»... إضافة إلى

وفرة المقاطع الطويلة، وكان السطور متناجاة.. إضافة إلى تضمين إيقاع داخلي بتكرار بعض الحروف كحرف «اللام» في يهطل - بالمواعيل المنازل - والثنين في «شوارعك» «الشجر» «تفترشين».. وحرف «الراء» في «شوارعك» «المطر» «الشجر» «تخضرين» «تفترشين» «القمر».. وهذه الحروف المكررة، في هذا المقطع القصير - تصدر من نفس المخرج الصوتي إذ هي «أدنى - حكيمة أي تفرع بوضع اللسان على ادنى الحنك» (31)، إلى جانب هذا التوزيع الإيقاعي نلاحظ بعض الانزياحات مثلما جاء في قول الشاعرة «فتعقب بالمواعيل الثنايا ..» فالفعل «عقب» يستد عادة لشيء ملموس لكنّ الشاعرة نسته إلى غير الملموس أي «المواعيل»، كما أن السطر الموالي «وتخضرين في عيني وقلبي» قد ضمن مواقع الاخضرار في «القلب» و«العين» وهو ما يفيد الانشراح والابتهاج.. وتقول الشاعرة في مقطع آخر:

«أحبك في الزرع إذا أتنا/ كما يأتي إلى وعد محب/ يحطر من زهور البرتقال/ وشافته أغاريد آخر.» (ص 63). نلاحظ أيضاً تكرار بعض الحروف كالعين في «الزهر» «عند» «تطر».. و«الراء» في «الزرع» «تطر» «زهور» «البرتقال» «أغاريد» «آخر» إضافة إلى التناهي في «أنا» «يأتي» «البرتقال» «شافته».. و«العين» و«الراء» هي من الحروف المجهرية Sonores وهي التي تنز الأوتار عند النطق بها» (32). وقد وقع تشخيص «الزرع» فيأتي كالمحب إلى وعد، وقد تعطر من زهور البرتقال وتشتوق إلى رهط آخر من الأغاريد..

هذه بعض من توليفات «الصورة الشعرية» لدى جميلة الماجري، تقوم على عدة توظيفات كالمعطى التاريخي، وبعض الانزياحات الطريفة المولدة لمعان حافة تتم عن رقة حساسية، واللغة الشعرية معبأة بالرمز والإيحاء وكأنها تتلصق مع ما قاله الشاعر الكبير س. مالارمي: «إنني أبتدع لغة منها ينبثق شعر جديد. شعر لا يدور على وصف الشيء بل على تأثيره. لا يتكون البيت الشعري من ألفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا».. (33).

- (1) ديوان الوجد، ط 1، 1995 عن مطبعة أومينا. في 107 صفحة.
- (2) ناس العرب لابن منظور، ح 12، ط دار صادر - دار بيروت، 1955 م - 1374 هـ. ص 446
- (3) م. س. ص 447.
- (4) الخلاصة: آلة بلدية تستعملها النسوة في صنع الرربة التي تشتهر بها القيروان ولها رتب خاص أثناء استعمالها (عن «ديوان الوجد» ص 21).
- (5) مؤنس: إسم مغن قديم عاش بقصور ملوك الطوائف (عن «ديوان الوجد» ص 21).
- (6) ديوان الوجد ص 23.
- (7) ديوان الوجد، قصيدة «تونس الفصول» ص 61.
- (8) ترجم كتاب أرسطو هذا الكندي (القرن الثالث للهجرة) ومتى بن يونس ثم يحيى بن عدي (النصف الأول من القرن الرابع).
- (9) عن «الضوء الأدبي» الماهية والوظيفة، عبد الملك مرتاض، علامات، ج 22 م 6 شعبان 1417 هـ ديسمبر 1996 م ص 191
- (10) الضوء في النقد الأوروبي - د. عبد القادر الرباعي، المعرفة، ع 204، 1976 ص 30.
- (11) الضوء الأدبي الماهية والوظيفة .. ص 179.
- (12) الحائلي: الرسالة الموضحة، تح محمد يوسف نجم، بيروت، 1965، وأيضاً د. جابر عصفور: الضوء الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط 3، 1983 ص 210
- (13) جابر عصفور: الضوء الفنية ... ص 224
- (14) المرجع السابق ص 224
- (15) م. س. ص 241
- (16) د. عبد القادر الرباعي: الضوء في النقد ص 42
- (17) انظر مزيد تفصيل هذا الملاحظ في أبحاث الساحة ص 42 و 43
- (18) م. س. ص 43 راجع جويس في «الحوادث ككتاب الفن والأدب»
- (19) م. س. ص 44 عن Eno (T S) the Use of poetry and the use of criticism pp
- (20) من فكرة الضوء الشعرية في «فن» لآسي الحاج، بول شاورل، دراسات عربية، ص 19 ع 4، 1983 ص 125.
- (21) عن كروثشة، المجلد في فلسفة الفن ساني الدويهي، دار الفكر العربي بمصر، 1947 ص 49
- (22) د. عبد القادر الرباعي: الضوء في النقد .. ص 44.
- (23) عبد القادر الرباعي: الضوء في النقد الأوروبي، ص 45 والاستشهاد من ارشيدالد ملكيش الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الجبوسي - دار الفيلة العربية - بيروت 1963 ص 81 - 82.
- (24) الضوء في النقد الأوروبي لعبد القادر الرباعي ص 47 و Jonathan Lewis C D the poetic Image, Cape London, 1968 p 141
- (25) د. علي البطل: الضوء في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) دار الأنفلس، بيروت - لبنان ط 3، 1983 ص 31.
- (26) م. س. ص 31 و 32.
- (27) - عبد القادر الرباعي: الضوء في النقد الأوروبي ص 55.
- (28) م. س. ص 57 وكذلك Tindall (W J) the Literary Symbol, Indiana University, 1955, p 37
- (29) المحجج الوسيط، ج 1 ط دار الدعوة، تركيا، 1986 ص 103
- (30) عبد القادر الرباعي: الضوء في النقد .. ص 57.
- (31) دروس في علم أصوات العربية لجان كاتنتو، تعريب صالح الفرماوي، ط الجامعة التونسية، 1966 ص 23
- (32) م. س. ص 25.
- (33) عن: أنطون عطاس كرم: الرمية والأدب العربي الحديث - بيروت - دار الكشاف، 1949 ص 57

«أرتميدا» لمحمد الهادي الجزيري :

الرغبة في إبداع الحياة بين الإمكانية والعجز

بلفاسرين سعيد

ونبحث في أصله ومصدره الميثولوجي ونخوض في الأساطير ودلالاتها، ويكل بساطة نقول بأن «أرتميدا» في هذه المجموعة وفي تأويلنا الخاص هي الحياة التي أراد الشاعر ويريد تشكيلها حسب رغبته وكما يشتهيها ولايزال مهتماً على تجسيم رغبته تلك.

إن الرغبة في إبداع الحياة المشتهاة متكررة في شعره وفي مجموعاته السابقة ويبدو أنها قطب الرحى في مسيرته الشعرية، بل القادح الأساسي للإبداع والاشتغال الشعري إن صح التعبير. فبالعودة إلى مجموعته «رقصة الطائر النباح» تبيّن لنا هذه الرغبة بكل وضوح وقد أفصح عنها الشاعر في إحدى قصائده حيث قال :

(... لست متى

فارتحل عني ودعني

أحدا وحدي أغني (للحرام)

إنني النازح من أمي

تطفّلت على الموتى كثيرا

وتجرات وصرّحت بعشقي للحياة

وتغزلت وأحبّت وجادلت

أربع مجموعات شعرية في رصيد الشاعر محمد الهادي الجزيري هي على التوالي «زفرات الملك المخلوع - رقصة الطائر النباح - ليس لي ما أضيف وأرتميدا» وهي آخر الإصدارات وحري بنا ونحن بصدد التوجّل في آخر عطاءات هذا المبدع الشعري أن نصرّح بأن هذا الشاعر ولج الساحة الشعرية منذ فائقة الإبداع منذ مجموعته الأولى حيث تتضح لنا الرغبة في الإضافة النوعية لديوان الشعر العربي، تجلّت في قدرة الشاعر على استبطاء قصيدة خلّاقة من مسار وجودي تراجمي شخصي وحصيلية معرفية بأهم منجزات الشعرية قديما وحديثا مما أكسب انتاجه الشعري توازنا فعالاً حيث الحضور القوي لشعرية الدلالة وسعي مفنّ لنحت شعرية باهرة على مستوى المبنى، وإذا كانت مجموعات الشاعر الثلاث رسّخت وجوده كأحد الأصوات المتفرّقة في نمط القصيدة الحرّة أو قصيدة التفعيلة فإن مجموعة «أرتميدا» التي نحن بصدد الإبحار في تخومها قد انفتحت الشاعر فيها على تجربة القصيدة الثرية والنص المفتوح.

لن نخوض في تفسير عنوان هذه المجموعة «أرتميدا»

ويبدو أنني كثرت صفو الحشرات ...)

رقصة الطائر المبيح ص 27

«أرتميذا» قصيدة ملحمية اشتغل الشاعر فيها على المزج بين المتخيل والواقعي وشحنها بإمكانيات البوح والتباريح والحنين الجارف للجمال والبهاء الأرقى، واجتهد ليشكل لنا جملة من الأسفار الزاخرة بفتح الذات وتطلعاتها أمام رعب الحاضر وفجأته. فإذا القصيدة نهر متدفق بالتأمل في الحاضر واستشراف المستقبل. (... كذبوا عليّ

عمدا أنا خلفتهم في الظل

بقسمون محصول المديح

ويشرون حبوب منع الحمل في رحم القصيدة

خلفتهم في صدر كل وليمة

وولجت وحدي غابة الأسماء والأشياء

تسقي حروفي النابحة

وهتاف روعي: أرتميذا ... أرتميذا ... أرتميذا

ص 9.

هكذا إذن ومنذ بداية القصيدة يكشف الشاعر أصداء يابقائهم في الظل وهم الذين قاتلوا ويقاتلون الخصب يزرع حبوب منع الحمل في رحم القصيدة ويخط دربا آخر منفردا وخارج القطيع. وإذا كان الأمير «أكتيون» قد نهشته كلابه بعد أن مسخته آلهة الصيد «أرتميذا» وعلاً كما جاء في الأسطورة الإغريقية فإن الشاعر في هذه القصيدة لم يكن صيدا ولم تكن أرتميذا صياده وإن الاقتناص في هذه القصيدة إنما هو اقتناص للحياة في أبهى تجلياتها :

(... أرتميذا ... أرتميذا

ها أننا في هامش الدنيا الجديد

خالق دامي الحواس

وطينة مثلى على وشك التثني

فاسمعيني قبل أن تتجسدى حمى

وتنهشني مفاتك .. اسمعيني :

باحصيلة حرقتي وتعلملي في زحمة الموتى

وفي أوراقي البيضاء

يا قلقي وأوجاعي اسمعيني :

لم أجد أنثى تليق بغربي

فتبعت أغنيتي وقلبي

لست أول من توغل في العناد

ولست آخر من سيعلي من حطامه غيمة

ويموت فيها

كافرا بذباب عصره والدمى

.....

لأن المديح أغنيتي وقبلتي :

لست هذا الكائن المدفوع من رحم إلى قبر ...

أنا كل الذين توغلوا في العشق والأحزان قلبي

والذين سينبئون من اللياب

ولست وهما، أنت معجزتي الفريدة فتوهمي

ياربة الصيد القديمة في ملامحك الجديدة)

ص 22.

الشاعر خالق فقال يعد لنا في هذه القصيدة طموحه اللانهائي ورغبته الجاسمة في خلق حياة جديدة بأن تعاشر. ولئن سعى الشاعر إلى هذه فإنه يحتاج إلى قدرة فائقة للمقاومة، فهو لا يتوانى لحظة في فضح الزيف ومن كانوا خارج عملية إبداع الحياة كما يراها ويشتهيها، فإنه لا يرى غضاضة في صب جام غضبه على من يراهم كالأعشاب الطفيلية التي لا تنفع ولا تضيف شيئا :

(...كلبوا عليّ)

وتزاحموا حولي لأنسى أنني وحدي

وأنسى أنهم ليسوا رفاقي

أين منهم ما تضيّع به البغسجة المحاطة بالطحالب

أين منهم غيمني ومدار أغيتي

وإن كانوا سياجا لي

أقسامهم على مضض زمني

أين منهم ما اجترحت من المعاني

أين منهم ما أضرم وما أعد وما أوى

هم باعة متجولون

دوابهم أهلي

بضاعتهم بلادي

باعة متجولون

تركهم في الظل يقتسمون محصول المديح

ويملأون بطونهم بحروف إسمي والملف

كم حاولوا أن يقتفوا أثري لمحوي واكتفوا كرها

بمضغ حروف إسمي في الزوايا والغرف) ص43.

ولكن هذه الرغبة في إبداع الحياة المشتهاة تصعظم بشعور حاد بالعجز وعدم وجود إمكانية لتحقيق هذه الرغبة، فلا يجد الشاعر بدلا من الاعتراف بهذا العجز أمام غياب الحلول الممكنة حيث أعلن عن ذلك في عدة مواقع سواء في هذه المجموعة أو المجموعات السابقة، وسنكتفي هنا بإيراد بعض النماذج :

(... أبهذا الجسد المترنح من فرط الخيبة

تبني إغواء الكلمات المدعورات؟

أخشى أن تبقى وحدك كالقراءة في الريح

ولكم أخشى أن تتحقّق رؤياك

فتصيبك كفاك .)

مجموعة «ليس لي ما أضيف» ص65.

- (... لا شيء سوى جسدك البالي

يرسب، يطفو

يرسب، يطفو

يتخبط في حوض الكلمات)

«ليس لي ما أضيف» ص121.

- (... ظننت أنني أستطيع

وما استطعت سوى الذهول

ظلمت أطلق في اتجاه الريح لأبقي

وأبكي خفية أبهى الخيول

ظننت أنني أستطيع

وما استطعت سوى اللجوء إلى مناهات الكحول)

مجموعة «أرتميدها» ص47.

- (... رغبتني في الفعل عاصفة وروحي ورده مقلوبة

والأبجدية لا تعني ما يعتريني) «أرتميدها» ص48

- (... غيّبني أيتها الظلمة

فقد صددت رغبتني في الإغراء والإيذاء

أرغب فقط في تشرب الملح وحدي

ومواصلة الرسوب في طبقات الرمل

وحدي جثث

وحدي أنمحي في صمت) «أرتميدها» ص100

قلنا في بداية هذه القراءة إن الشاعر في هذه المجموعة افتتح على قصيدة النثر والنص المفتوح حيث عمد إلى تقسيم هذه المجموعة إلى قسمين،

تذّر السرير : «إلى متى ستخطيء هذه الجثة قبرها؟!» ص 55.

الشاعر لا يرضى في كل الحالات، وهو يكابد عملية الخلق الشعري سوى بالتائق ومحاولة إكساب قصيدته أقصى درجات الشعرية الممكنة حتى يتمكن من شدّ المستقبل وإثبات وجوده الفعّال في عالم الشعر الشاسع. لنزّ معا في قصيدة «بيدك» هذه القدرة الفائقة على إكساب معاني أخاذة لأشياء قد تبدو بديهية للعين المجردة ولكن الشاعر بذنية وقادة وقدرة سمولوجية كبيرة يصنع لنا عالما بأهرا عناصره الخزانة، الملاحق، الفاسجين والخاتم يقول :

(... افتحي الخزانة ولا تخافي ككل صباح

صديقي إنها ضجة الملاحق والفاسجين

في طابور انتظارها ليديك

فالكل يصبح : «أنا ... أنا»

لولا بحلّين الثرية

لما ظل شيء في مكانه

لولا الحياة

لهبّت كل محتويات بيتك من مكانها

وتكدّست بين يديك

باستثناء الخاتم طبعاً

فهو الخالد في الجثة.) ص 61.

إن الاطلاع المعمق والقراءة الوظيفية لمجموعة «أرتميدا» تكشف جنوح الشاعر إلى الفلسفة بما تنطّله من بحث في عناصر الحياة والموت ومحاوره خفايا الوجود الإنساني ومحاولة فكّ طلاسمه والنش في خفايا الذات في تفاعلها مع محيطها حيناً وحيرتها الدائبة أمام عمّة المصير حيناً آخر. ولقد أتضح هذا التمشي في قصائد: حديث الموت - انتهى الحفل

قسم أول تجسد في قصيدة أرتميدا وهي قصيدة تنلج ضمن الشعر الحر المتفعل، وقسم ثان حمل عنوان ضفة أخرى، احتوى على قصائد ثرية وتجارب في كتابة النص المفتوح وما نحن هنا نستقري ما جاء في هذه الإطلالة على تجريب آخر من طرف الشاعر. في قصيدة «أبو العيال» تصوير مرّ للمعاناة والكدح المتواصل المضى لمن يتحمّل مسؤولية إعالة عائلة. إن نزوع الشاعر إلى كتابة قصيدة المشهد والرغبة في تجسيد المرارة وتصويرها عارية إلا ما يتطلبه الشعر من عدول يتم في هذه القصيدة على براعة فائقة في تحويل وجع وشجن اليوم إلى شعر يهزّ شغاف القلب ويربك الروح. قصيدة «أبو العيال» تقتنص لحظة تنكّر باستمرار في حياتنا وهي لحظة عودة رب العائلة إلى بيته، ولقد أفلح الشاعر في رصد هذه اللحظة مستطقاً الجماد وأعني بذلك باب المنزل وسرير النوم لايراز حجم المعاناة وثقل الحمل :

(صرح الباب «عاد المحارب ليستلم للأمل»

هتف الطفل الأصغر «وصل موثّق الحلوى»

وتسلّق البذلة مستعينا بربطة العنق.

أما الأكبر فغمغم «أريد قسطي من غنمة اليوم»

وأخفى خلف ظهره علبة كبريت وروغيات متشابها

أسرّت الزوجة لمرأة الرواق :

«صدقت، أنا أجمل الممرضات

قد يعرض الشاعر جراحه لنساء المدينة

لكنه لا يبيت إلا في ضمادي.

ها آته يبدّر ذاته على فراخي

ويتفقدني بعيني

كمن يتحمّس دفتر إذخاره».

همهمت الأم : «هاندوا القتل قليلاً».

وفي النص البحري - ونص التراب، حيث تتكاثر التساؤلات حول الموت وال ميلاد - القهر- الحرية - الانتماء - الائنات وتجلى الذات الشاعرة في انكشافاتها المتعددة.

في «النص البحري» تتجلى الذات في توهجها الصوفي المفعم بدلالات الحلول والذوبان السرمدي يقول :

(... أوما لي فهممت : لا شهوة إلا أنت

يارب الغواية والسحر والفتنة والقتل .

قال : ماذا ؟

قلت : أنت

قال : ما اسمك ؟

قلت : أنت

قال : ما وجهتك ؟

قلت : أنت

قال : ما قصدك

قلت : أنت

قال : أو تهذي من حمى ؟

قلت : منك أنت

فلنا متي وتخللني في صمت .) ص 94.

هذا النفس الصوفي يتواصل في عدة مواقع من المجموع ونكتفي هنا بثبيت هذه الفقرة من «نص التراب» الذي انطوى على خوض لانهائي في جدلية الموت والحياة والوجود والعدم : (... أقفز لأطال شرفة من أحب، شرفتها المنحوتة في دماغي المتداعي، من سيفتي لها يوم

أأخذ شكلا آخر لا حنجرة له، بمن سيتحلّق النداس والأيتام، المؤلم أنّ الخنثارة ستظل صاغية بأصوات

الشارين وعائقة بروائح جرار جديدة، سيحضرها خمار جديد لندمان جدد، والغريب سيروى بذلك رغم وجع الإحماة وقسوة الظمأ، ساموت ظمآن ولكن فليزول من بعدي القطر . فما الكل إلا أنا ولا وجود للعدم في الموجود، ما العدم إلا إسم لحالة منعدمة .) ص 106 .

إن السمة الطاغية في هذه المجموعة هي هذا الحضور المكثف لشعرية الدلالة وقوة وقعها على ذات المستقبل لقدرة الشاعر على تشكيلها من المفارقات والأضداد وإتقانه لصناعة الصدمة التي تهز الوجدان :

(... حين صلبوا الحلاج

لم أخف دمي عن الناس والمحزاس

لم أخف شيئا

حتى لاني المقطوع) ص 67

(جئتاً عدوين، تحللتنا في حضرة واحدة

فأسقت منها شجرة

ملتفة الفروع

متلاصقة الأوراق) ص 72.

(- دعوني أتأمل نمو الموت في كنف الجسد

وابتئاق الوردة من جثة الغراب) ص 82.

(... قد يصير في منفضة سجان فظ، أو قفلا

لقفص ما، في ركن ما، من دولة ما، حاكمها سيف، دينها خوف وشعبها قطع) ص 107 .

وخلاصة القول، لا يد من التأكيد هنا على هذا الوله الكلي بالكتابة فنحن إزاء شاعر يعيش حالة من العشق المتأجج للكلمة، فهي البدء والتمهي ولا معنى لوجوده خارج دائرة الكتابة. والشاعر نفسه لم يخف هذه الحقيقة بل عمد إلى كشفها وإبرازها في مواقع عدة من مجموعة «أرتميذا» :

- (. . سأكثفي بالخلق في ملكوتي اللغوي : متفاني
الجميل

سأكثفي بأرتميدنا بالثمترس في القصيدة :

موقعي الخلفي في حرب المعول) ص 49

- (باسمك ألج البياض

وليس لي من دليل سوى حبك الأعمى) ص 65

- أينها الحجرة

لن أخرج من ضيقك إلا نصًا أو نعشًا) ص 75.

ARCHIVI

ديوان : «صندوق أقل من الضياع» للشاعر السعودي محمد خضر الغامدي

سلوى بن رحومة

اقتضت فلسفته أن يطرح تلك الأسئلة فقط دون تمكيننا من إجابة جاهزة تسجن فينا أسئلة سوف تولد ؟

محمد خضر سوف يمررنا على (يوقا) الأسئلة من حائل (أبواب) الجوانه التي يوزع فيها قصائده حسب المواضع التي يطرحها، والتي تتراوح عناوينها بين الأخبار والشعرية بين.. تلك الأشياء.. حصيلة الواقع.. شيء أظنه حزن «فراشة».. «تمشي» بفتنة المحدثر..

في حصيلة الواقع نتعرف على البنت الحلوة عند الشاعر السعودي.. امرأة ذات حلاوة دون تفاصيل.. كأنها الملاك يمشي بلا نهود أو شفاء.. وسنلاحظ أن كل نساء قصائده هكذا بلا لون ولا ملامح وكان الشاعر يحيلنا دون أن يدري على المجتمع الذي لا يسمح للمرأة أن تكون كيانا مستقلا واضح المعالم داخل المجتمع حتى يجد لها الشاعر تقاسيم ولونا غير الرمادي، لذلك فإن المرأة ترتبط في قصائده الأخرى بموعد أو بذكرى أو بحادثة ما.. لم تصل فيها إلى حد الحضور الكامل لتقاسم الشاعر حياته..

«صندوق أقل من الضياع» هو عنوان ديوان محمد خضر الغامدي، الشاعر السعودي، نشر سنة 2006 عن دار فرايس بمملكة البحرين.

هذا العنوان المستفز يجعلك تطرح الأسئلة قبل قراءة الديوان، خاصة وأن الشاعر لم يطلع أي علاقة أو تنقيط أمام عنوانه..

صندوق أقل من الضياع.

صندوق أقل من الضياع ؟

صندوق أقل من الضياع !

هل يعني أنه لن يضيغ أبدا لأن للضياع شروطه التي لا تتوفر في هذا الصندوق ؟

وعن أي صندوق يتحدث الشاعر ؟ هل هو صندوق الحياة ؟ أم هو الشاعر نفسه ؟ أم ماذا ؟

هل للكون فلسفة خفية لا نعرفها ويعرفها محمد خضر ؟ أقل ما نقول عنها إنها فلسفة الضياع.. ؟

ربما نجيب على تساؤلاتنا بعد قراءة الديوان وربما

والتي سيحاول فيها الشاعر إصلاح ما فعله الهجر
بقلبه الذي أصبح
/ قطعة مهملة /

وحتى يخفف عنا محمد خضر قتامة الموقف الذي
يصوره لنا، يخلق دعاية شعرية تسمح بانفراج الصورة. .
فبعد أن تحبس دموعك وأنت تقرأ قصة الفقد ستجد
نفسك فجأة تضحك حين تجده يبكى بالانقليزية في
نهاية القصيدة نكايه بالتي هجرته !

هكذا يجد الشاعر في قصيدة الشر متنفسا له، سلاحا
أحسن استعماله ليكون صدرا أرحب من ضيقه، مقدا
وعميكا من أجل سرية مطلوبة لا يحرص عليها في جميع
قصائده فهو أحيانا شفاف بما يكفي لفهم ونحس معه
سظوره وحالاته. . لفهم أن الشاعر قلم ملآن بالحب
منقل بالأحزان

وقد يستجد بعنوانين قصائده ليخبرنا «ما حدث بالضبط»
في «**المهملة الواو**» فيخرج بنا من العناوين المعتادة
ليصبح «**العنوان**» لا جزءا من النص الشعري بل ملخصا
لموضوعه. . وأشيا بأسراره. . مصورا لتفاصيله. .
ونحن نقرأ «ما حدث بالضبط» لابد أن نحلق في الخيال
البعيد بحثا عن لحظة قراءة الشاعر لهذا النص، لابد أن
تخيل محمد خضر وهو يشير بيده اليمنى أو اليسرى أو
الأيمن معا في حركة موجهة إلينا وقد أغلق الإيهام مع
السبابة في كل يد لتقول وتؤكد المعنى بحركة الجسد. .
بأنه بالضبط ما حصل. . ليصبح الشاعر راويا للأحداث
وقد اختار بداية لحديثه/ كان. / ثم تتعطف بنا الحكاية
إلى اليسار ويغير الشاعر قاموسه ولغته وصوره ويتحدث
عن هذا العصر الذي ليست فيه ثوابت. . عصر متغير
في كليته يواكب تطور قصيدة الشاعر لتصبح الصورة أكثر
تعقيدا وتصبح داخلها أقل من الضياع حيث

/ تطاير الكلمات / في سماء تسميتها: المبالاة /

وهو ينقل لنا «ما حدث بالضبط» على حد عنوان
إحدى قصائده، ليؤرخ فيها بلغة شعرية، التغيرات التي
يعيشها العصر ومجتمعها بالذات، يرويها لنا بأسلوب
حكائي يعود بنا إلى زمن الجذات

كان ذلك يحدث /

أيام الهوانف الثابتة /

في مقارنة بينها وبين أيامنا التي أصبحت مقبلة على
تغيرات عديدة لكنها لا تتجاوز حدود الظاهري، لذلك
ستجد «المبالاة» تندب حظها» طول القصيدة. فهذه
التغيرات الشكلية تجعلنا أقل شعورا بالارتياح والحرية
لأنه عليك مراقبة

حركات يديك قبل أن تطاير الكلمات /

منها بسبب ما وصلت اليه التكنولوجيا، وكأنني
بالشاعر يحزن لأن هذه العولمة لم تفعل غير إصابتنا
بالحذر.

محمد خضر يحدثنا في قصائده «ولا يكتب» لنا
فقط، فهو يسألنا مرارا ويستفهم أماننا دون خوف من
ألا يجد الإجابة، معنا يولد الحقيقة أحيانا ويبحث
عنها أحيانا أخرى ليعود إلى الشاعر الرومسي بعد
ذلك ويجعلنا نأهب لسماح قصة حب. . . فالشموع
والنجوم تضيء القصيدة منذ سطورها الأولى. .
ولأن العنوان «قصيدة الفقد» لا يوحي بكل هذه
الرومنسية تصبح الشموع مجرد منورة لشد انتباهنا
واستيعاب نعتنا معه، فهو لن يتحدث في مابقي
من الأسطر عن الحب الذي أضاعه أول الحكاية
وإنما عن ظلمة تسكنه منذ هجرته امرأة اعتاد عليها
ولعله أحبها لكنه اختار ألا ينطق بكلمة حب لامرأة
تهجره، ونحن لن نثر له على هذه الكلمة خلال
بقية القصائد التي تطفح بكيال اللوعة والفراق. .

وكأنني بالشاعر يتحدث عن تكنولوجيا لا نتحكم فيها بقدر ما نتحكم فيها وهو يعود بنا إلى واقع الأحداث كلما تحسّر فينا هذا الضياع ليشد انتباهنا بومضات واقعية كقوله

/ عامل الهاتف / - الكوري الأصل - /

ويواصل الشاعر رحلة البوح في «فقد» هذا العنوان الذي اختصره في كلمة توحى بمأزق صحراوي، فيه ما يكفي من الجفاف في العواطف لحزن على وحدة نأكل أوقاته الحميمية وتجعل قلبه قطعة مهملّة.. يبكي الشاعر نهاية قلبه الذي أغرته حواء

/ بعلبة شوكلاتة /

ثم تركته للضياع، لذلك فإن السعادة عنده هي ألا تكون وحيداً، أن تقاسم الحياة مع شخص آخر يشاركك أحلامك الكبيرة والصغيرة.. فالاستمتاع بالحياة عنده مثلي.. مذكر ومؤنث لن يهزمهما لي شيء في الحياة إن لم تهزمه الموت ذاك الذي

/ دون رافة / ينتمي لعائلة الأحاد /

.. فالموت هو الوحيد القادر على أن يهزم السعادة لـ

/ يجعلك تتحلّق في صباحات الفقد /

.. الفقد، هذه الكلمة التي كثيراً ما ترددت في صندوق أقل من الضياع كمنوان مثل «فقد» «تمويزة» الفقد» «تمويزة للفقد» أو داخل القصائد في «موعد السادسة» أو «إنّان».. وكأنني بالفقد هو حصيلة الواقع.. الذي يراه الشاعر

/ أشعث بلا حياة / يفتقد إلى صوت إضافي /

إذا غاب هذا الصوت ارتبكت حياته وصار يوزع الشقاء.. شقاء تصنعه الحياة كلما تجاهلت أحاسيسنا وكيف نعرف كيف نأخذ بيد هذا الكيان حتى لا

يكون مهملاً وحتى لا نصيبن الحياة بشقاء مستمر. والشاعر يستعمل أكثر من أداة للتعبير عن حصيلة الواقع فهو يحيلنا على السنما مستشهداً بفيلم «الابرة» ويستجذب باللغة، بأشكال التقطيع من تعجب واستفهام لنستوعب ما يمكن أن يكون قد أصابه من الحياة..

ومع «حكاية عصفورة» سيخيل إلينا أن الشاعر منحنا استراحة محارب مع قصة رومسية، هذا ما يوحي به العنوان على عكس الموضوع الذي يفاجئنا به ولم تبح به القصيدة منذ سطورها الأولى.. لم تبح بسر الموت الذي سوف يمزق أوصال الشاعر حتى نهاية القصيدة.. فالحالة التي عليها لم تعد توصف بالفقد وإنما أقل ما يعبر به الشاعر عن حالته الموت، بعد رحيل تلك العصفورة التي لم تحسن تعويده على هذا الرحيل المؤقت فكانت تسقيه جرعات الموت الذي عليه أن يحتمله ولم يستطع.. وهو كلما أدخلنا عالم الواقع أخرجنا منه بصورة مستغرقة جميلة وقاسية.. لمن الذي سيشتق هلاكي الشاعر في محتته؟.. إنه الموت يشتق عليه من ثقل ما يشعر به ويخفف عنه من أجل اكتساب قدرة على الاحتمال..

/ الموت الذي مر ولم يترك / ملاحظة تذكر /

/ كان حاضراً في هيئة بكاء / يثمرن اليوفا /

هكذا يفاجئنا محمد خضر بصورة شعرية مذهلة أو مذهولة لم تألف شفافيتها.. تجديدها واستعمالاتها تثمرن معها على يوفا محمد خضر من أجل أن نلج قصائده من أبوابها.

ومحمد خضر قادر على صنع المفاجأة في قصائده بصورة شعرية أو بخاتمة أو بعنوان لقصيدة، فقد جاءت الريح بامرأة واحدة تحيلنا على امرأة رمز للخصوبة تأتي لقاحاً هذه المرة، تأتي بها الريح من أجل إخصاب حياة الشاعر، امرأة واحدة قادرة على هذا الفعل، قادرة على

عنها بين مطبوره أو وراء كلماته الكثير.. كل ما لها فيه أن
توقد نار شهوته فيركب على عجل عجلة ساعة

/ تمد جسدها بالطول /

ولك أن تصل الحروف بالكلمات لتبحث عما يمكن
أن يكون داخل القصيدة وخارجها ولعل محمد خضر
يتسم بنوع من الجرأة في كتابته لمثل هذه المواضيع
وإن احتمى داخلها بصور معقدة لقصيدة الشر أو بجعل
القصة لا تزيد عن رؤيا، لكن هذا لا ينقص من شعربة
محمد خضر وقدرته على تصوير لحظاته بين السرية
والشفافية، مما يجعلنا ننجذب أكثر إلى قصائده وكلما
قرأنا واحدة صارت لدينا رغبة في اكتشاف قصيدة أخرى
يرسم تفاصيلها ويحدد بوحها وحده.

هكذا يتراوح «صندوق أقل من الضياع» بين الفقد
واللقاء.. بين الأرق واللذة.. بين البوح والسرية،
يتناقل بينها الشاعر في عناوين مقتضبة أحيانا وصور
أرجحها من الكلمات.. صور تستجبل باسم محمد
خضر لأنها من حياته فقط.. تحمل بصمته.. و لا
أحد غيره يجيدها، يفاжئك بها.. يضحكك ويكيك
في قصيدة واحدة وكأنه مخرج سمائي لا شاعر يملك
فقط مقبض حالته والقلم..

قلم كثيرا ما طاعوه في تصوير حزنه أو كما يعبر
عنه هو بـ «شيء أظنه حزن» في قصائد تتراوح بين
الومضة والقصائد الطويلة نسيما وكأنه يستوفي معانيه
بسرعة.. لا يسرف في الوصف أو الحديث ومع ذلك
فإنك تعيش معه القصة بتفاصيلها فالإيجاز عند الشاعر
صناعة يحكمها ولا تحكمه.

وهو من جعل حليب الصباح يتشاب والمصفورة
تمطى والعالم صندوقا أقل من الضياع.. لا يجرب
التيه فيه.. بقلودا يبحث فيه عن شيء يحتاجه ولا
يجده.. فيصبح في حالة أشبه بالحزن.. يخرج فيها

الهروب به من الموت إلى الحياة.. ونفرح لانفراج
الأحداث مع الشاعر، لنكتشف أن العنوان ماطل
كالشاعر، فالقصيدة تتحدث عن رجل واحد يعيش
التشرد بلا هواده، يعيش من يشعل معه صهيل الغربة
عند المساء.. يعيش تواطئ المدينة وهي تهبط له كل
الأسباب من أجل أن يكون متنى في حالات الشتات..
لكن هذه الخصوبة التي يبحث عنها في المتنى لم تكن
يوما حقيقة.. وسيؤجج فيك رغبة مجتونة كلما قرأ
عليك تضاريس شاهدها وجعلته يخرج من الانفعال إلى
الفعل فيتحول إلى

/ (دراكولا) مسمر /

.. تتعلم معه أننا لا نطفئ النار وإنما..

/ نطفئ العناق المغسول بالنار /

هو عالم آخر يأخذ فيه الشاعر بيدنا لأن كل شيء
مختلف، كل شيء فيه جائز إذا تأججت اللمعة.. وكان
لا بد له أن يكشف لنا في النهاية أن صورته لا تزيغ
عن رؤيا يقول إنها أقوى من الحقيقة..! ربما هي
مماثلة أخرى من الشاعر تقتضيها سرية خوض مثل
هذه المواضيع المقدسة في مجتمعاتنا جميعا ولا سيما
في المجتمع المحافظ الذي يتنمي إليه الشاعر.. وربما
كان عليه الاستناد بهذه الرؤيا ليعيش واقعا من الأحلام
لا يتحقق البتة.

والشاعر يتخذ من كل الأشكال وسائل تعبيرية فقد
استعمل الأرقام كوسيلة تعبيرية إلى جانب كل وسائل
البلاغة وقاموس اللغة، لي شحن القصيدة بشعريه اختارها
لتمييزه عن غيره من الشعراء وتليق بكل تجربة وبكل امرأة.
ففي قصيدة «6:00» يحدثنا الشاعر عن امرأة موعده،
ليصبح الحديث عن السادسة هو الحديث عنها بالضرورة
والسادسة تفكره بها. بامرأة لا نعرف عنها سوى أنه يشناق
إليها ويحن.. كلما دقت ساعة الضمى. امرأة لا يخبرنا

الشاعر أحيانا من الداتية للحديث عن مشاكل قومية ..
عن الوعي والهوية .. عن أوجاع تنكس .. عن قناعات
ووضعيات تستهلها .. تلك أوجاع محمد خضر
أيضا، ومن هنا يبدأ ارتياكه أمام أفكار تتشرب وتتهدى
في قصص ! لأنه لا ينسى لعبة التاريخ والحجارة .. ولا
يستطيع لها شيئا .. لأن أسنانه

/ مشدودة خلف شفتين مطبقتين /

ولأنه كالجميع، في انتظار حالة غبطة تأتي بها
السماء .. أو استدراج الحنين إلى منطقة أخرى ..
أقصى قناعاته صنع

/ زوارق ورقية / تكفي إثنين لعبور التيار /

.. ولأننا لا نجد شيئا

/ سوى القرفصة /

/ نقضي الوقت في شرب شاي / مسروق بنية البكاء /

ومع ذلك توقع الانفراج في أي وقت .. هذا هو
وجع الشاعر، تضارب بين الفعل والنتيجة بين الحلم
والواقع بين تحليلنا للواقع وتحليل انتظاراتنا .. هذه
الأماني الفردية والتوقعات العقلانية، يتقل بعدها
إلى واقعية فردية أو اجتماعية في باب «مكالمات لم
يرد عليها» والمقصود هنا أسئلة أو تساؤلات لم يرد
عليها، تركها الشاعر للنهائية عله يجد الإجابة بعد
أن طرحها بطريقة أخرى في أبواب أخرى من ديوانه
وعاد إليها ليجدها تنفذ من جليد بأسئلة الحيرة . ففي
«حديث البلوكونة» يؤث قصيدته بمشاهد العولمة
والسما والسياسة في تماسك يحكمه الشاعر فتبلو لك
الصور بين الكمبيوتر وأفلام الأكشن المصرية وعبد
العزیز مشري شفاقة تفضحها العولمة الكولونيالية
في صور أشبه بأفلام الواقعية الجديدة في معاشتها
للبيومي واعتمادها على تفاصيل من الواقع وتوظيفها

داخل سياق النص أو الصورة دون أن تزل قدم الشاعر
في إسقاط للمعاني داخل القصيدة بل يستعملها من
أجل أن تتنفس معه اليومي وحديث العصر وأكبر
الأحداث وما يشغلنا أو شغلنا جميعا في وقت ما
كحديثه عن تسونامي في قصيدة «الساعة الثانية عشر»
أو عن الأنفلونزا الحادة في قصيدة «سيرة الولد» التي
يجمع منها صورا لتحدد ملامح من شخصية شبابنا اليوم
كالمكوث على الأنترنت والتقاش حول أدونيس ..
هذه هي الواقعية الجديدة في قصيدة الشر التي يؤسس
لها محمد خضر في ديوانه «صندوق أقل من الضياع»
وهو يمضي بفتة الحذر في قصائد الومضة التي تؤث
باب «فراشة ة ة» وكانى بالشاعر يطلنا على أهمية
تجربته الشعرية وكيف أنه قد كتب كل الألوان الشعرية
في القصيدة الحديثة ليختم بقصيدة «سأم» التي تأخذ
شكلا مختلفا عن بقية القصائد .. فهي تحاكي السرد
في كتابتها لكن ذلك لا ينقص من شعريتها بفضل
إيقاعها، الإيماء، الداخلي والصور التي تؤث عادة
قصائد محمد خضر الشعرية وتضع بصمته عليها. ورغم
اختلاف شكل القصيدة الذي ينتمي إلى شكل يتشرب
عالميا لقصيدة الشر يتراوح في شكله ومضمونه بين
الحكاية والشعر فإن المضمون لم يكن مفاجئا لنا فهي
منذ عنوانها إلى نهايتها تحكي قصة سأم وغربة وقلق
يعيشه الشاعر، خلق منه فلسفة العظمة وجعله لذلك
مدعاة للاحتفال

محمد خضر الغامدي الذي أدخلنا صندوقا أقل
من الضياع خرجنا معه بضرورة النظر إلى الأشياء
بإيجابية أكثر، بل تحويلها إلى إيجابية مهما كان حجم
سلبيتها لأننا هكذا فقط يمكن أن نستمر في التأقلم مع
غربة داخلية صنعتها غربة خارجية ذاتية وموضوعية
وجعلت من عالمنا حلقة دائرية مفرغة لا مهرب لنا
منها إلا بأحلام ساذجة وأحلام مستعصية. حتى لا

يبحث عن محتوى يطفى به نار أسئلته . . ربما كان
لهذا العنوان إيجابيته التي لا يعرفها غير محمد خضر
الفيلسوف والذي علينا أن نتخيله وهو يضع العنوان
وننتبع حركة خياله لتتمكن من إجابة على ما يمكن أن
يجول في خاطرننا من أسئلة .

نختنق داخل صندوق الحياة، علينا أن نجيد صنع
ثقب تسمح بدخول أوكسجين الأحلام . . ولذلك
فنحن نستغرب سلبية العنوان الذي اختاره الشاعر
لديوانه رغم جماله وقدرته على إثارة التساؤلات وبت
الحيرة والبلبله من أجل فتح أفق أمام القارىء وجعله

ARCHIVI

الحرية ومتعلقاتها في تفكير البشير صفر

جمال الدين دراويش

المقدمة :

ينتمي محمد البشير صفر (ت 1917) إلى الجيل الأول من تلاميذ المدرسة الصادقية التي أسسها الوزير خير الدين (ت 1890) في سنة 1875 صحة الفريق الإصلاحي الملتف حوله من أجل نقل مشروع الحداثة بما تنطوي عليه من عقلنة في التنظيم والتخطيط في الإدارة إلى المجتمع التونسي، وعمل على بناء روح جديدة وتكوين رأي عام يمكن من تحول الحركة الإصلاحية من مجرد مجموعة ضغط بلا أساس شعبي إلى مرحلة التشكل داخل مؤسسات عصرية تمتاز بتوجهها المتجذر في الهوية العربية الإسلامية من ناحية، والمشتع بالبادئ الليبرالية والانفتاح على التجارب الأوروبية من ناحية أخرى، فتكون روحها الثقافية جامعة بين قطبي المعادلة (التجذر في الهوية العربية الإسلامية والانفتاح على الفكر الإنساني والتجارب البشرية بعيدا عن هواجس الصراع والدفاع الغريزي عن الذات)، كما تكون غايتها وطنية، إيمانا من خير الدين والفريق العامل معه (*) بأن مثل هذه المؤسسة هي القادرة على مواكبة التحولات المتسارعة في المجتمع الحديث، وعلى إنتاج نخبة جديدة يعول عليها في بناء المستقبل ودخول حركة التاريخ بثقة وبتضر. ويذكر الشيخ محمد

الفاضل ابن عاشور أنّ البشير صفر بما امتاز به من سيرة مثلى ونجابة فائقة ومثابرة على البحث والتحصيل، لفت انتباه الوزير خير الدين الذي اعتنى به وشجعه ودعاه إلى مائدته مرّات عديدة (1).

فلا غرو أن يعتبر البشير صفر أحد أبرز من تمثلت فيها ملحمة الفكر الإصلاحي التونسي الحديث.

كما كانت مدرسة القديس لويس (Saint Louis) بباريس المؤسسة التي احتضنته إثر سفره إلى فرنسا ضمن البعثة العلمية الصادقية الأولى التي أرسلتها الدولة التونسية سنة 1881 لاستكمال طلب العلم والتخصّص في شعبة من شعبه، علما أنّ البشير صفر كان المسؤول عن هذه البعثة والقيام على شؤونها. وفي هذه المدرسة رضع من لبان الفكر الحديث وتغذى بفكر الأنوار الذي جاء ليرسخ قيم العقل والحرية، ويقاوم التعصب الديني والاستبداد السياسي، ويرفض استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، كما تلقى عن أساتذته في سان لويس ميادئ الثورة الفرنسية 1789 وما أشاعت من قيم الحرية والمساواة والإخاء.

وكان انتصاب الحماية الفرنسية سنة 1881 الحدث الذي غير مجرى حياة البشير صفر والبعثة الصادقية الأولى التي اضطرت إلى العودة في جويلية 1882 قبل استكمال التحصيل العلمي المنشود.

فيما كانت فرنسا بالنسبة إليهم مصدر الأنوار ومنبع المبادئ الإنسانية ورمز التقدم والتمدّن، أصبحت إثر احتلالها لتونس في نفس السنة التي ولّى فيها هؤلاء الشباب وجوهم شطرها لطلب العلم ومعاينة معالم الحضارة والتقدم، مصدر الظلم والاستعلاء وآية الاستغلال والجهل. ومن ثمّ عزمت هذه النخبة على محاربة فرنسا بسلاحها المتمثل فيما تلقّوه من علوم ومعارف ومبادئ من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في الصادقية أو في المدارس الفرنسية، ومن يضرب بالمعنى يقتل به كما قال أحد نقّاد الأدب.

ومن المعاني الحضارية اللافتة في كتابات البشير صفر مسألة الحرية بما تنطوي عليه من دلالات وما يتعلّق بها من مبادئ كالسامح والتقدم.

1 إشكالية الحرية لدى حركة الشباب التونسي :

تأسست حركة الشباب التونسي على أيدي النخبة المثقفة والطلّبة الوطنية التي لمتزج في تكوينها عاملاً :

(1) التّيار الإصلاحية التونسي الذي ترعّمه الوزير خير الدين باشا وكان أبرز ما تمخّض عنه نظرياً كتاب «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» الصادر سنة 1867 والمتمحور حول معالجة مسألة الحرية في مستوياتها الفردية والجماعية وتحليل ما يمكن أن تجتبه الدولة في المجتمعات العربية الإسلامية - على غرار الدولة الأوروبية - من دوحه الحرية، كما كان من الشار العملية لهذا التّيار تأسيس المدرسة الصادقية سنة 1875 ذات التوجّه التحديثي والمزج الليبرالي ومنها تخرج أعضاء حركة الشباب التونسي ومن رموزهم البشير صفر.

(2) الحضارة الغربية والمبادئ الليبرالية عامّة، والمثل العليا للحرية والمساواة والإخاء التي كانت أبرز ما بشرت به الثورة الفرنسية خاصّة.

وبناء على ذلك كانت مسألة الحرية وقضية التحرّر ورفع الظلم والاعتداء المسلّطين على الشعب التونسي ورفع الصّوت بالدّفاع عن حقوق هذا الشعب ضمن مجلس نيابيّ منتخب، من أهمّ المطالب التي أعلنت عنها حركة الشباب التونسي في البرنامج المعروف في العدد الأوّل من جريدة «التونسي» (Le Tunisien) الصادر بتاريخ 7 فيفري 1907 (2)، علماً أن هذه الجريدة جعلت الدّفاع عن حقوق الأهالي وحرّياتهم شعاراً لها.

وفي مقال له بجريدة التونسي عنوانه «تونس والدستور» تساءل عبد الجليل الزّواش أحد مؤسسي حركة الشباب التونسي وأبرز من اختصوا في معالجة المسألة الاقتصادية في تونس (**): «كيف يحرم التونسيون من الحقوق الأساسية التي يتّصّف بها مواطنو كلّ الدول المتمدّنة... وإنّ واجب فرنسا مهد الحرية ورائدة الحقّ أن تأخذ مبادية هذا الإجراء التحرري» (3).

أمّا البشير صفر فقد طرح في إطار التقرير الذي قّمه حول الأوقاف، في مؤتمر شمال إفريقيا المنعقد بباريس في أكتوبر 1908 اليّوال التالي «حرية ومساواة وعدالة، هل هذه المطالبات منطّقة بالنسبة إلى فرنسا الجمهورية» (4) التي تأمّنت لمعجاية الحرية والدّفاع عن حقوق الإنسانية (5). وكانت هذه التساؤلات المتعلقة بمسألة التحرر والحرية تعبّر عن جوهر موقف الشباب التونسي الذي مثّله في هذا المؤتمر مندوبون أبرزهم البشير صفر.

والملاحظ أنّ البشير صفر أسس لهذه المطالب التي تضمنتها تقريره المقدّم في مؤتمر إفريقيا الشمالية، بمجموعة من المقالات التي نشرها بجريدة الحاضرة قبل تاريخ المؤتمر بعشر سنوات تقريبا (1889) :

(مقال حقوق الأمم فيفري 1889 / مقال الدول 4 حلقات) فيفري، مارس، أبريل 1889.

ولم يكن تناول البشير صفر لمسألة الحرية تناولاً عامّاً أو غامضاً أو تقليدياً، بل ألفينا الرجل في مقالاته يتناول المسألة بعقلية حديثة ضبطت للحرية مفهوماً واضحاً يصدر عمّا أفرزته تطوّرات الفكر الحديث، وعالجت

مارس 1906 أن يوجّه لنظام الحماية الفرنسية، بحضور مقيمه العامّ ستيفان بيخون (Stephen Pichon) تهمة التسبّب في حالة الفقر التي عليها الأهالي، ممّتها إلى أنّه لا يكفي السّبلات الاستعمارية الاقتصادية على تخفيف الفاقة بل ينبغي القيام بدراسة جدّية وإجراءات عملية للرعاية من ذلك عن طريق التوقّف عن سلب الأراضي الفلاحية والأوقاف، والاستغناء عن العمالة التونسية، ومزاومة الصناعات التقليدية والعمل على القضاء عليها بإغراق الشّوق بالمنتجات المستوردة من فرنسا خاصّة وأروبا عامة بدل تطويعها وجعلها قادّرة على مواكبة التطوّر الصناعي المتسارع (11)

أمّا على المستوى الجماعي، فقد نادى البشير صفر بأنّ :

- للأمة أن تراقب أعمال المسؤولين وتناقشهم في نصيراتهم المخالفة للقوانين
- لا نبلاء ولا سراة ولا امتياز في الطبقات.
- لأشّاع الوظائف العمومية ولا تورث أبا عن جدّ.
- لا يُلجأ إلى حكم من الأمة على غيره في الحقوق العمومية.

- التصرف بيد الأمة وهي تدبّر مصلحتها بنفسها والملك ووزرائه مسؤولون عن أعمالهم أمام الأمة ووظيفتهم منحصرّة في تنفيذ ما يقرّره مجلس النّواب من القوانين (12).

وتتطوي هذه المطالب على رغبة من البشير صفر في أن يكون الشعب التونسي على الصّعيد الفردي والجماعي متمتعا بالحريات والحقوق في كنف نظام دستوري مُعبر عن إرادة هذه الشعب وعن آماله وطموحاته إلى مناخ «تصان فيه الحقوق الشخصية والعمومية» (13) وينهض فيه الشعب للتقدّم والمدن واكتساب مقومات القوة المعرفية والاقتصادية باعتبارها من الدعامات الأساسية لأيّ شعب يروم الاستقلال والدخول بثقة وتبصر في معترك العصر ويكون قادرا

منطوياتها ومتعلقاتها على المستويين الفردي والجماعي، بالانطلاق من الاجتماع الإنساني المدني، ودونما ركون للطرح التقليدي الذي شدّد على علاقة الدولة بالدين والأمة، مقلّلا من ماهيتها السّياسية ومرجّحا ماهيتها الثقافية والعقابلية وما ترتب على ذلك من اعتبار العلاقة بين الحاكم والمحكوم (الراعي والرعية) علاقة تحدّدتها وشائج العاطفة الدينية لا مستلزمات العقد الاجتماعي المدني، الأمر الذي أحدث خلطاً ولُبساً بين الحدود الفكرية في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية.

2) مفهوم الحرّية لدى البشير صفر :

عالج البشير صفر إشكاليات الحرية على المستوى الفردي أو الشخصي فاعتبر أنّ حقيقة الحرية الشخصية تتمثّل في اقتدار كل أحد على فعل ما يريد فعله، على أن لا يضرّ فعله بالغير أو يكون ممنوعاً بالقوانين التي لا تمنع إلا الأعمال المضرة بالهبة الاجتماعية، وأنّ أفراد المجتمع كلّهم سواء أمام القانون، فلا امتياز لأحد على غيره إلا بعلمه وفضائله (6) مذكّرا بما أوردّه الوزير المصنّح خير الدين باشا في تعريفه للحرّية الشخصية ضمن كتبه «أفرو المسالك في معرفة أحوال الممالك» (7). ورأى صفر أنّ هذا المفهوم العامّ يتّفرّع إلى :

- حرية الأفكار
- حرية النشر (الطبع)
- حرية التعبير (إلقاء الخطب) (8)

وبناء على ذلك صدع دون مواربة بأنّ «الناس أحرار ولا شيء أجمل من حرية الأفكار» (9). وهنا ما دعاه في مستوى الممارسة إلى توجيه النقد اللاذع للسلطنة العثمانية على الرّغم من موالاته التّينة لها، إذ اعتبر أنّ «استبداد السلاطين فيها واعتمادهم على غير ذوي الكفاءة من أقوى عوامل انحطاطها... وهو الحائل الأعظم دون ترقّيها» (10).

كما لم يخش في خطابه الشهير بالكتّكة في 24

على الإسهام في صنع حركة التاريخ التي لا تتعامل مع لغة دون لغة أو مع جنس دون جنس أو مع ديانة دون ديانة بل تتعامل مع الناس جميعا .

ولما كانت كل معالجة لمسألة الحرية في المستوى النظري، وكل دعوة لها في الواقع تستوجب التعرض إلى مفاهيم لا يستقيم البحث في مسألة الحرية ولا يكتمل إلا بتجليتها باعتبارها من متعلقات الحرية التي لا تنفصل عنها كالتسامح، وحق الاختلاف والتوق إلى التقدم نحو الأفضل وغيرها من المفاهيم التي اعتبرتها عديد الدراسات منظوية أصلا ضمن مفهوم الحرية (14)، جاز لنا أن نتساءل عن تناول البشير صفر مفهومي التسامح والتقدم في صلتها بالحرية؟

3) الحرية والتسامح :

إن كل دراسة للحرية هي دعوة إلى التسامح، وكل دعوة إلى التسامح هي تأكيد لحقوق العقل الذي اعتبره ديكارت أعَدَل الأشياء تَوْزَعًا بين الناس (15)، مما يدعو إلى القول إن المعرفة موزعة على عموم الجماعة البشرية، ولا يمكن لفرد أو لثقافة ادعاء امتلاك المعرفة الكلية وقديما قال التوحيدي «والعقل بأمره ليس لواحد مثا»

ومن ثم يقدر التسامح، لا مجرد قيمة أخلاقية فحسب، بل من مستلزمات الحكمة العقلية والاجتماعية والسياسية التي تحتم الاعتراف بالآخر بالنظر إلى كونه شريكا في الإنسانية وبالتالي شريكا في العقل وفي المعرفة. فالإنصات لأرائه وإتاحة الفرصة له للمشاركة الفكرية ثراء للمعرفة، كما أن فتح مجال المشاركة أمامه في سائر المجالات هو السبيل الوحيد للتحويلات الاجتماعية السلمية والتقدم إلى الأفضل بأن تتراكم المكاسب ولا تراجع ويكتمل البناء ولا يتناقص. ولا يكون ذلك قابلا للتحقق في مواقع الوجود الفعلي إلا بالمحافظة على طاقات المجتمع وقواه وحشدتها للفعل البناء المستمر، لأن بناء المجتمعات لا يكون إلا جماعيًا ومتواصلًا.

ولقد كان الوعي بهذه الحقائق الفكرية وراء تناول

البشير صفر لمسألة التسامح تناولًا ميكروا وعميقا، تجلّى من خلال معالجته نظريا، ومن خلال مواقف عملية أقامت الدليل على سعة أفق تفكيره، وبعد نظره، ومنزعه الإنساني المتزن

وهو ما جعل مسألة التسامح مسألة مركزية تعرض لها البشير صفر في كل مؤلفاته وعديد مقالاته (***)

ففي مقال «الريق في بلاد الإسلام» الذي نشرته الحاضرة في ديسمبر 1891 أعلن البشير صفر أنه ممن «لا تأخّلهم في الحق لومة لائم ولا يصدّهم عن الإصداع به اختلاف المذاهب والأديان» معتبرا أن التفرّق والشقاق الحاصل بين أصحاب المذاهب داخل الدين الواحد، أو بين أصحاب الديانات المختلفة راجعان إلى «التشّيّد بالسفاسف الشخصية والمناقشات المذهبية» (16)، مشددا على أن «التسامح إحدى خصائص الإسلام» (17)، وأن الذين يرمون الإسلام بالتعصّب والقساوة إنما يعكس موقفهم عن جهل أو عن سوء طوية (18)، مذكرا أن غير المسلمين تمتّعوا بالحقوق والنعم التي خصّهم بها الخلفاء من بني أمية (19) والعباسيين والفاطميين وصولا إلى العثمانيين الذين يعيش تحت رايهم النصارى واليهود والأرمن في ظلال من الأمن، محترمين في أملاكهم وأوقافهم وكنائسهم يتولون وظائف سامية، وتؤدّي لهم مراسم السلام العسكري بصفة رسمية (19)، وخلص إلى أن هذه الخصائص تدعو إلى الوفاق والتقارب وتحول دون الاستمرار في التباغض والتدابير الذي يصل إلى تخوم الصراع أحيانا، ويتجاوز هذه التخوم إلى القتال الفعلي الذي يؤخّر ولا يقدّم ويهدم ولا يبني، أحيانا أخرى.

وعلى مستوى المواقف العملية تعامل البشير صفر مع عدّة أحداث داخلية وخارجية بروح من التسامح عالية، ونظروا إلى الأمور قسيح، ومنزعه في التحليل جامع غير متفرّق. ففي مقال مطوّل له بالحاضرة (20) بعنوان «عذر قبيح» استنسخ ما حصل للرّحالة الفرنسي الإيباتي الأصل المركيز دي موريس (Marc de Maurès) الذي تعرّف عليه البشير صفر وأعجب بأرائه

إذا عمت الحرية التي بها تنمو الشخصية الإنسانية وتزدهر فتشظ قواها وقدرتها على الفعل البناء المثمر، فينعكس ذلك على حركة التمدّن والتحضّر التي يعتبر الإنسان محوراً الذي تدور حوله، كما بعدّ منطلقها وغايتها.

وهنا يحضر مفهوم التقدّم في صلتها بالحرية.

(4) الحرية والتقدّم :

في مقال له بالحاضرة وسمه بـ «أسباب النجاح» (22) حائل البشير صفر كيف يؤدي التخلّق بأخلاق الحرية والعدل، وتمكّنها في النفس الإنسانية إلى أن يتوطّن الفرد -وكذا الجماعة- على «عدم التنازل عمّا له ولا إهمال ما عليه فيجسّد بفكره إلى رياض المعالي ومنازل الغوالي فيجسّد لانتظام أزهار السعادة والتوسّد على سبيل التّيميم». ففي مناخ الحرية التي لم تنفصل في تحليل البشير صفر عن المسؤولية تنطلق المواهب وتنمو القوى وتكبر الهمم وتتفتح القرائح، فيقبل الناس على منزلة العلوم والمعارف وتعلّم اللغات، ويستثمرون بأنفسهم قدراتهم/طاقاتهم في البحث والتّطوير والتواصل مع الآخر الثقافي أخذاً وعطاء وصولاً إلى أعلى درجات التمدّن والتحضّر المتاحة، فيضربون بسهم وافر في الارتقاء إلى أعلى درجات القوّة والعمران إذ الإقبال على العلم والحرص على التّغذّي بلبان المعارف «يحلّ أبناء الوطن من التّقدّم قصوراً شامخة المباني ويشمر فيهم بعون الله غرس الأمانى» (23). ومن ثمّ يأخذ توقّفهم إلى الأفضل طابع الاستمرار والتواصل فتتحقّق في حياتهم علاقة التّغذية المتبادلة بين الحرية والمعرفة. فكما تساهم روح التحرّر في التّوقّ الدائم إلى الانفكاك من الأطر المغلقة التي تضعها التقاليد أو تفرضها سلطة دينية أو سياسة وفي مزيد الإقبال على العلوم والمعارف والبحث والتّسال، فالمعرفة والتّربية يحزّضان بدورهما على الحرية والتحرّر ويسندانها ويوسّعان في أفق نظر الفرد والجماعة ويمكنان من فهم الحاجة إلى قواعد التسامح، ويتّيان الطاقات الفردية والجماعية، ويتيحان

المحرّنة، فتزل عليه خبر قتله في الصحراء الجزائرية نزول الصاعقة وقابله بالامتكار معتبراً القتل من الخونة اللئام الذين احترفوا الحراية (قطع الطريق) والسلب والنهب، لا سيما أنّ المركز لم يكن محارباً أو قاصداً إلى سوء، بل كان رجالة بائناً. وانتهى في مقاله إلى أنّ النخوة العربية والكرامة الإسلامية بريئة من هؤلاء القتل ومما جاؤوا به من حياة ما بعدها حياة وما أتوه من عار ما وراءه عار، فلمهم الخزي في الدّنيا ولهم في الآخرة عذاب عظيم (24).

وبخصوص المسألة الأرمنية التي طرحتها أنغلترا وفرنسا أواخر القرن 19م إذ اعتبرتا الأرمن أقلية مسيحية مضطهدة من قبل العثمانيين، بحثا منهما عن ذرائع تمكّن من الإسراع بالإجهاز على الرّجل العريض (الدولة العثمانية) وتفاشيم تركته، وجدنا البشير صفر يخصّ هذه المسألة بمقالين متتابعين في الحاضرة (****) ومقال ثالث في جريدة *La Dépêche tunisienne* (****) معتبرا أنّ المسألة سياسية لا صلة لها بالدين وتعاليمه، وأنها تعود إلى موالاة الأرمن لأنغلترا وتمايلهم مع رجالاتها ومساندتهم لسياستها وهي التي تبحث على ميراث لتدخل عساكرها في مصر وفي ولايات عثمانيّة أخرى تمهيدا لتنفيذ مخططها الاستعماري الواسع، مشدداً على أنّ الأرمن عاشوا في كنف العثمانيين حوالي ستّة قرون ولو كانت النية متّجهة إلى إزالتهم أو استئصالهم لما بقي لهم أثر في مختلف أراضى الدولة العثمانية، ويبيّن أنّ وقائع التاريخ تدلّ أنهم عاشوا خلال هذه الحقبة الطويلة لهم ما للمسلمين، ويتمتعون بكلّ الحقوق دونما نظر إلى دينهم أو مذهبيهم.

ومما تقدّم يتبيّن أنّ التسامح مع الآخر المخالف كما رآه البشير صفر هو وجه من وجوه الحرية التي لا معنى لها ما لم تكن حالة جماعية وروحاً تسري في المجتمع الإنساني، لتكون مقوماً من مقومات الشخصية الفردية للإنسان ومقوماً من مقومات البناء الإنساني العام في ذات الوقت.

ولنه لا سبيل إلى الازدهار والتقدّم - حسب صفر- إلّا

توسّعي الاختيارات المعقولة المركزة إلى التحليل العميق والنظر الدقيق والرغبة في المشاركة الفعلية في البناء وبذلك يتاح للمجتمع أن ينخرط في حلبة السياق الحضاري بثقة وتبصّر.

وفي هذا السياق اندرجت سلسلة مقالات البشير صفر حول التحوّلات الاجتماعية والسياسية في التاريخ الحديث لعدد الدول الأوروبية (فرنسا / انكلترا / إيطاليا / النمسا)، ليشتهى من خلالها إلى أنّ التقدم الحاصل في هذه الدول لم يتحقق إلا بسبب «التثبيث بأذيال الجمهورية واحترام حقوق الرعية» (24).

الخاتمة :

لقد ظهر اهتمام البشير صفر بإعطاء جهود المصلحين الزوّاد طابع الاستمرار والتطوير بصفة مبكرة وتجنّبت جهوده في سبيل ذلك في تأسيس جريدة الحاضرة سنة 1888 وتأسيس الجمعية الخلدونية سنة 1896 وجمعية قداما الضادقية سنة 1905 وتكية العطار سنة 1906 والمدرسة الفلاحية الزائدة بالانصارين سنة 1901 التي

أراد من خلالها إعداد اليد العاملة الفلاحية المتخصصة التي تكون قادرة على إحداث التحوّل المأمول في القطاع الزراعي باعتباره القطاع الحيوي والأساسي الضامن للأمن الغذائي، إلى جانب إشرافه على جمعية الأوقاف التي حققت على يديه تطوّرا كبيرا وأنجزت أعمالا جليلة. كما كان حاضرا في معظم اللجان التي انعقدت لإصلاح التعليم الزيتوني والصّادقي، بما يبيح القول إنّه كرّس حياته لخدمة بلده ووضع القواعد الأساسية للتحوّل الفكري والبناء الاقتصادي المحقق للاكتفاء والاستقلالية. ولم تمنع قيود الوظيفة الإدارية السامية البشير صفر الذي عيّن عاملا على سوسة سنة 1908 عن الإصداغ برأيه فيما يتعلّق بتجاوزات نظام الحماية بأسلوب مثوّن وفكر معتدل وروح وطنية عالية جعلته يقف مواقف صارمة لخدمة وطنه والارتقاء بمستوى أهاليه، فاستحقّ أن يعدّ أبا النهضة التونسية الثاني بعد خير الدين والورث الفعلي للمدرسة الإصلاحية التونسية التي مثّلت الأرضية التي عليها تأسست لاحقا الحركة الوطنية التونسية التي خاضت معركة الحزبة والفرز وانتهت إلى بناء الدولة الحديثة المستقلة.

الهوامش والاحالات

- * سالم بوحاجب / بيرم الخالص / محمد السنوسي...
 (1) ابن عاشور (محمد الفاضل)، تراجم الأعلام، الدار التونسية - تونس 1970 ص 199
 (2) (Le tunisien) Notre programme. 7 fevrier 1907
 (3) Ibid. 27 Aout 1908
 (4) فرين (أرنولد)، العلماء التونسيون، بيت الحكمة قرطاج تونس 1995 ص 269.
 ** عبد الجليل الراوشي (1873 - 1947)، من رموز حركة الشباب التونسي وأكثرهم اهتماما بالمسألة الاقتصادية في تونس، تولى حدة مناصب : عامل سوسة 1917 (إثر وفاة الشير صفر)، 18 ماي 1934 شيخ مدينة تونس، 7 نوفمبر 1934 وزير الفلم، أبريل 1936 وزير العدل واستقال منها بدعوة من المصنف ماي
 (5) جريدة الحاضرة 16 أبريل 1889 مقال للدول (4)
 (6) الحاضرة 5 يهري 1889 مقال حقوق الأمم.
 (7) التونسي (خير الدين)، أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، بيت الحكمة قرطاج تونس ج 1 ص 191
 (8) الحاضرة، المصدر نفسه

- (9) المحاضرة 19 مارس 1895، مقال «عود وإيضاح»
 (10) المحاضرة 31 ديسمبر 1895، مقال «دولة آل عثمان (2)».
 (11) المحجوبي (علي)، حدود الحركة الوطنية التونسية، بيت الحكمة فرطاح 1990 تونس ص 135 - 136
 (12) مقال «حقوق الاسم» المصدر نفسه.
 (13) المحاضرة، 30 أبريل 1889 مقال «العتالة»
 (14) Gusdorf (Georges), la signification humaine de la liberté. Paris, Payot 1962 p197
 (15) دنكارب (رئيس)، حديث الطويلة، ترجمه وشرح عمر الشارني، دار المعرفة للنشر تونس 1987 ص 25
 (***) انظر كتاب مفتاح التاريخ/ الجغرافيا عند العرب / والمقالات المشار إليها.
 سالف / ومقال 4 mai 1905 La dépêche tunisienne, l'islam tolérant.
 (16) المحاضرة، 4 فيفري 1896، مقال «المفحركات المبكيات».
 (17) صغر (الشير)، الجغرافيا عند العرب، نشأتها وتطورها، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان 1984 ص 53
 (18) صغر (الشير)، مفتاح التاريخ - مطبعة النهضة تونس 1928 ص 64
 (19) La dépêche tunisienne, Ibid, l'islam tolérant
 (20) المحاضرة، 23 جوان 1896، مقال «غدر قبيح».
 (21) المصدر نفسه
 (****) المحاضرة 16 جويلية و6 أوت 1895 «المسألة الأرمنية»
 (*****) Ibid, L'islam tolérant
 (22) المحاضرة 22 جانفي 1889
 (23) المحاضرة 22 جانفي 1889 مقال «أسباب النجاح»
 (24) المحاضرة 16 أبريل 1889 مقال «الدول (4)»

ARCHIVE

حقوق الأمم (*)

محمد البشير صفر

لا شك أن مجالس الأمة بأوروبا وخصوصا مجلس النواب الفرنسي ، وماروبناه أخيرا عن (هافاس) (1) من انتخاب ولاية السين للجنرال بولاتي (2)، من شأنه أن يبعث بفكر بعض القراء إلى البحث عن معنى مجلس النواب ومبنى الانتخابات، فرأينا من المناسب أن تأتي شيء في هذا المقام، ونخص بالذكر الأمة التي من نبراس حريتها استنارت الأمم الأوروبية، والتاريخ أعظم شاهد على ما نقول .

كانت فرنسا وبقية الأمم الأوروبية (ما عدا انجلترا) قبل سنة 1789 تحت نحر بير العبودية واستبداد الملوك، وكانت الأمة الفرنسية منقسمة إلى ثلاث طبقات الرؤساء والقسيسون وبقية الشعب، وكان القسمان الأولان في رغد من العيش، وبحسونه ضريا من الإنعام يحملون على عاتقهم الضرائب وجميع الأشغال وخصوصا الرؤساء فإنهم كانوا يرتكبون الشطط في معاملتهم لمن سواهم ولا يراعون، فيها إلا ولا دمة وهؤلاء الثلاثة (لا بوليس) هم ذرية رؤساء المسحيين الذين باشروا الحروب الصليبية، أو الدين أنعم عليهم الملوك بالثياب شرفية مثل الكونت والبارون والدوك والمركيز وغير ذلك مما جعلهم ممتازين عن الجمهور، ودامت وطأنهم على القوم في ظلمات الجهل، لكن لم تلبث المعارف أن انتشرت في الأمة وتوفرت في أفرادها أسباب الاستعداد لتوال حطهم من السعادة، وظهر إذ ذاك في أفق الوجود عقد من كواكب الفلاسفة فأخذوا على أنفسهم مقاومة الاستبداد وإنارة البصائر وإعلام الجمهور بما له وما عليه، وكان في مقدمتهم العلامة (موسكيو) (3) الشهير لدى الإفرنج اشتهار ابن خلدون(4) في البلاد الإسلامية، فجال بأغلب الممالك وتأمل في قوانين الأمم وعوائدهم وأسباب تفاوتهم في النمو والعمران، وجمع نتائج أفكاره في كتاب نيس جدا سماه (روح الشرائع) قسم فيه الدول إلى ثلاثة أنواع ملكية مطلقة وملكبة مقيدة وجمهورية، واختار الملكية المقيدة بالصفة التي كانت عليها انجلترا لذلك العهد، فشاعت هذه الأفكار في الأمة وتشوقت النفوس إلى الحرية وإحراز حقوقها الطبيعية، وصادف هذا التيار سوء تصرف الملك لويز الخامس عشر (5)، وسفه حاشيته واستبداد وطأنه على الرعية وإعمالهم المصالح وانعكاسهم على الشهوات واقتصار همهم على المتول يوما بين يدي الملك والانكباب على اللعاب ومغازلة الكواكب والتبذير والإسراف، فنشأ عن ذلك خلل عظيم في الإدارة واستيلاء الأنقليز على مستعمرات فرنسا

* جريدة الحاضرة 5 لغيري 1889 والملاحظ أنّ المؤلف يقصد حقوق الإنسان

بالهند وغيرها من البلاد، حتى أن الملك كان متوقفاً تدرج ملكه، وكثيراً ما كان يقول لإحدى صاحباته : «هذا العز لا شك يدوم ما دمت حياً فتقول له « بعدنا الطوفان» يعني نخلع المذار الآن وما علينا فيما يأتي بعدنا من تقلبات الزمان، فتهبأت بذلك أسباب الثورة الشهيرة التي وقعت على عهد خلفه الملك لويز السادس عشر (6) حين نشطت الأمة من عقابها، وطالبت الملك بحقوقها حتى آل الأمر إلى ثورة الشعب وانتصارهم على رؤساء وعساكر الملك وافتكاكهم لسجن البستي الذي كان غاصاً بألواح المظلومين وذلك في 14 يوليو سنة 1789 (21 شوال 1203) وخلعهم الملك ثم قتلهم إياه عندما حاول الفرار والاستعانة بجند صهره ملك النمسا على الطش بقومه ورفض المبادئ الحميلة التي عاهدتهم عليها جبرا، وتأسست الجمهورية الأولى، وزال امتياز النبلاء، وتكتست راية الاستبداد، وخفق علم الحرية والعدل والمساواة، ولا يقع امتيازات بينهم إلا لما فيه مصلحة العموم. حقوق الإنسان الطبيعية هي الحرية والأمن على المال والعرض ودفع الجور والاعتصاف والحرية هي اقتدار كل أحد على فعل ما لا يضّر بالغير، ولم يكن ممنوعاً بالقوانين والقوانين التي لا تمنع إلا الأعمال المضرة بالهيئة الاجتماعية ولا يمكن لأحد أن يمنع ما لم تمنعه القوانين، ولا أحد يُجبر على فعل ما لم تأمر به الشرائع والناس كلهم سواء ولا امتياز لأحد على غيره إلا بعلمه وفضائله والناس أحرار في أفكارهم ومن أنفس حقوق الإنسان أن يثبت أفكاره بالطبع أو الكتابة أو الإلقاء الخطاب لكن بشرط أن لا تكون الأفكار مخلة بالنظام والقوانين لا بد لها من حدود يذهبون عن حورتها، وهذه الجود إنما تؤسس لحفظ النظام لا لتستعمل في مصالح رؤسائهم الشخصية.

- للأمة أن تراقب أعمال المأمورين وتناقشهم في تصرفاتهم المحالفة للقوانين

- لا نبلاء ولا سرة ولا امتياز في الطبقات

- لا تباع الوظائف العمومية ولا تورث أباً عن جد.

- لا يمتاز أحد من الأمة على غيره في الحقوق العمومية.

وأعظم من ذلك هذه العبارة التي اتخذتها جميع الدول الأوروبية أساساً في حكوماتها وهي : «إن التصرف الحقيقي بيد الأمة، وهي تدبر أمر مصلحتها بنفسها، بحيث حصل انقلاب عظيم في حياة المملكة، وصار الملك ووزرائه مسؤولين عن أعمالهم أمام الأمة وأصبحت وظيفتهم منحصرة في تنفيذ ما يخرجه مجلس النواب من القوانين، ولذلك أنكر هذه المبادئ جميع ملوك أوروبا لذلك العهد وتألّبوا على الأمة الفرنسية لإطفاء نور الحرية وإعلاء كلمة الاستبداد فانتصرت على جميعهم، واستمرت على مقاومتهم خمساً وعشرين سنة، ثم حاول شارل العاشر (7) ولويس فيليب (8) التعرض لحقوق الأمة فخلعتهم الأمة من الملك، ونفنتهما من البلد وانبعثت أشعة الحرية إلى جميع الممالك فاهتزت لها النفوس وثارت الأمم على ملوكهم في أثناء هذا القرن، ولم يسبق أولئك إلا أن اتقادوا لمطلب رعاياهم، فأضحت تلك الأمم على ما ترى من القوة ومن حسن الانتظام.

وحيث إنه لا يمكن لجميع أفراد الأمة أن يباشروا مصالح الدولة ومراقبة أولي الأمر اقتضى الحال أن ينتخب رجال ينوبونهم في القيام بهذا الشأن فظهرت بذلك مجالس النواب، ونسب أيضاً مجالس الأمة، ويوجد بفرنسا، وكثير

من الممالك المقيّدة، مجلسان وهما: مجلس الأئمة ومجلس الشيوخ (السيّنة) ومجموعهما يعرف بالبرلمان ووظيفتهما تحرير القوانين، والمحافظة على حقوق الرعية ومراقبة الوزراء والعَمال، وإلزام الملك أو رئيس الجمهورية ووزرائه بالوقوف عند حدّ الشرائع فلا يصدرُونَ أمراً مهماً إلا بعد موافقة المجلسين، كلّ ذلك غيرَ على الحقوق، و دفعاً للجور الاعتدائي الناتجين بالطبع عن الرئاسة وإطلاق اليد في التصرف .

والظلم من شيم السفوس فإن نجد ذا عفة فلعنة لا يظلم (9)

وعلة وجود العدل بأوروبا هي مراقبة الجرائد وتواب الأئمة لأعمال من يبدعهم مقابلد الأمور، فلا يقدم أحدهم على امتضاء حقوق الرعية من دون أن يمرض بنفسه للفضيحة والعزل.

ولذلك ترى الوزراء يلقون الخطاب الفصيحة بمجالس الأئمة يرهنون على حسن تصرفهم، ويلتمسون من النواب أن يصرحوا بأعذارهم عليهم وثقتهم بهم، كي يمكنهم الاستمرار على مباشرة وظائفهم، فإن عارضهم أغلب النواب في تصرفاتهم كان دليلاً على عدم رضى الأئمة بأعمالهم واضطروا إلى الاستعفاء، وهذا هو السبب في سقوط الوزارات، نعم إذا عارض المجلس في أمر جليل كزيادة الضرائب لمصلحة عمومية أو تقوية الجنود أو غير ذلك من المصالح المهمة كان للملك أو لرئيس الجمهورية أن يأمر بإحلال مجلس النواب بعد استشارة (السيّنة) وتنتخب الأئمة نواباً آخرين، فإن كان هؤلاء على رأي من قبلهم دَلَّ ذلك على عدم ميل الأئمة لمشروع الحكومة فتسقط الوزارات ويكون القول الفصل للمجلس الجديد ومجلس النواب مؤلف من ستمائة عضو تقريباً تنتخبهم الأئمة لمدة أربع سنين ولكل منهم مرتب سنوي قدره تسعة آلاف فرنك، ويشترط في المنتخب (فتح الحاء) أن لا يكون عمره أقل من خمس وعشرين سنة، وأن يكون ممثلاً بحقوقه السياسية والمدنية، ولم يصدر عليه حكم يُشِين عرضه، وهذه الشروط تطلق أيضاً على المنتخبين (بالكسر) ما عدا العمر فلا يكون أقل من إحدى وعشرين سنة، أما المساكر والضباط فلا ينتحون ولا يُنتخبون وكل ولاية من المملكة تنتخب عدداً من النواب مناسباً لعدد سكانها. وفي الغالب يكون لكل مائة ألف من السكان نائب يدافع عن حقوقهم: وكيفية الانتخاب هي: أنه لما ينتهي أمد الأربع سنين أو يحصل فراغ في المجلس يموت أحد النواب أو عزله يقع إعلان ذلك بطريق الجرائد، وتستدعي الأئمة بتمامها إن كان الانتخاب عامّاً أو سكان الولاية التي مات نائبها إن كان خاصاً لانتخاب من يعتمدونه في الدفاع عن مصالحهم، وإذا ذاك يتدبّر الهرج ويكثر اللَّفط في المجامع فترى المترشحين للانتخابات يصرفون أموالهم في نشر الإعلانات العديدة بجميع أنحاء الولاية، ويلقون الخطاب على رؤوس الحماة يعدون الأئمة ويمنونها ويبشرون لها مناهجهم السياسية فيقول أحدهم: يا قوم إذا انتخبتموني دافعت عن حقوقكم، وطلبت تخفيض الضرائب عنكم، وسعت في استجلاب الثروة والسعادة إلى ناديتكم، وأنا جمهوري المذهب، إلى غير ذلك، ويقول الآخر: يا قوم إذا اخترتموني طلبت تخفيف الخدمة العسكرية عنكم، وعارضت في إرسال أبنائكم إلى البلاد البعيدة حيث يهلكون بالحمى أو بأسلحة الأعداء، وأنا أنتمي إلى حزب الملوك، إلى غير ذلك، فتنتظر الأئمة في أقوال هؤلاء الرجال حتى إذا وقع اجتماع المنتخبين (بالكسر) في المجالس البلدية رقم كل منهم اسم من يراه أوفق لمشريه السياسي ومصالحته الذاتية على ورق توضع في وعاء مخصوص، ثم تفتح تلك الورقات، ويكون الفوز لمن حصل على أغلبية الأصوات، هذه هي الأساسات التي اتبنت عليها جميع الحكومات الأوروبية (ما عدا روسيا والباب العالي) ولا

نريد مقابلتها بما هو جار في الممالك الإسلامية، لأن ذلك خروج عن الموضوع، ولأن الأمر معلوم لدى الجميع، وإنما نقول إن هؤلاء الأمم أوجدوا ما كان مفقودا، ونحن أهملنا ما لم يزل ولن يزال بإذن الله موجودا.

الهوامش والاحالات

- (1) هافاس، وكالة أنشبار فرنسية. وتعتبر وكالة فرائس يراس الحالية امتدادا لها
- (2) سبق التعريف به في امقال رقم (2).
- (3) مونسكيو مفكر وكاتب فرنسي (1755-1869) من كتبه المشهيرة فروح القوانين.
- (4) هيد الرحمان ابن حلدون (1332/732-1406/808) المفكر وعالم الاجتماع التونسي انظر : محمد محفوظ: تراجم المؤلفين التونسيين ج2 ص 211-223
- (5) لويس الخامس عشر حكم فرنسا من سنة 1715 حتى سنة 1774
- (6) لويس السادس عشر ملك فرنسا (1774 - 1791) حكم عليه بالإعدام.
- (7) شارل العاشر، حكم فرنسا من سنة 1824 حتى سنة 1830 في عهده تم احتلال الجزائر (1830).
- (8) لويس فيليب الأول، تولى الحكم من سنة 1830 حتى 1850
- (9) البيت لأبي الطيب المتنبي، انظر الديوان، ص 571، ط دار صادر بيروت (د-ت).



تطاوين

عمارة القصور والشعاع للعقول

أحمد التوhamي، بوطبة
منصور بوليفة
الهاشمي، الحسين

بقدرہم جغرافیہ

تقع جهة تطاوين في الجنوب الشرقي من الجمهورية التونسية بين خطي عرض 30 و 32 درجة شمالا وتتمسح ما يزيد عن 38000 كم² من مساحة البلاد التونسية وقد اشتق اسمها من تطاؤن في اللهجة الأمازيغية وتعني العيون.

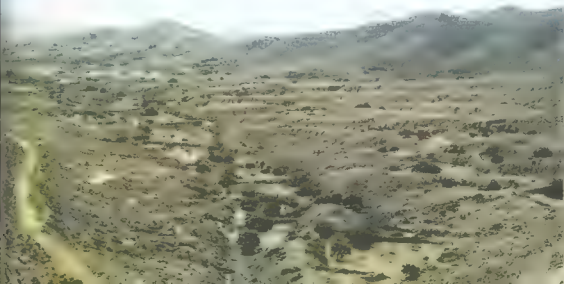
تنقسم أراضي تطاوين إلى منطقتين طبيعيتين تفصل بينهما سلسلة جبلية فمن الغرب هضبة الظاهر (1) ومن الشرق سهل الجفارة (2).

وبينهما تمتد سلسلة جبل دمر، تتفرع عنها سلسلة الجبل الأبيض من تحوم مدينة نطاوين وحتى حدود جبل نموسة بالبلاد الليبية. وتعرف هذه السلسلة الجبلية بكثرة شعابها ونوفر بعض عيون الماء في الأودية الكبرى ولا يتجاوز ارتفاع قممها في الغالب 800 م فقمة جبل مزيز لم تدرك غير 780 م

الظاهر

هو عبارة عن هضبة شاسعة كرتاسية - مع ارتفاعها بين (400 و 200) متر ، تنحني هذه الهضبة بالتدرج في اتجاه الغرب والحبوب ، وتتميز بمرتفعات يحيط بها عند التقاطع بها أحواض مما يشكل الحوض الذي يتبع حوض وضح لاتجاه من الشمال إلى الجنوب ، حيث أن أحواضها تتناوب متناوبة (شرفي جنوبي شرقي) مروراً جنوباً بالرمادة ذهبية ويتواصل إلى الأراضي المنبسطة

وفي مستوى تعاون يشكّل جيل جديد من الشباب من ذوي الياقات البيضاء، هم الجيل الأبيض والظاهر هو عبارة عن مساحة شاسعة جدا، وحده يحترقها عدة محار تبحر عموما من العرب إلى الشرق كما تتميز بضعف التساقط.



الجفارة :

هي سهل كبير ينحني قليلا صوب البحر تتخلله منخفضات عديدة هي مجال سيلان المياه المنحدرة من الجبل وتوجه صوب البحر .

إنّ أرض تطاوين بحكم ارتفاعها حوالي (200 متر) عند السهل وبين (400 و200 متر) عند الجبل، وبحكم بعدها عن البحر تمتاز بمناخ شبه قاري، فالمدى الحراري كبير جدا بين الليل والنهار وكذلك بين الصيف والشتاء (حوالي الصفر) .

والرياح ذات اتجاهين : الريح الشرقية والمسماة (بالبحري3) والتي تعذّل من قساوة المناخ والريح الجنوبية(المسمّاة بالشّهي 4) والتي تبلغ عامة عتفا كبيرا وتكون عند هبوب محملة برمال ونحيفات وحبيبات طرية ظروفها صعبة الاحتمال .

أما الأمطار فهي نادرة جدا. تنزل بأقل من (200 مم) في السنة ويكون الخريف أمتع الفصول .



صورة لمسكن بتاوين في بداية القرن العشرين

إنّ تطاوين بحكم موقعها الجغرافي هي قبل كل شيء نقطة عبور إلزامي، وبوابة مفتوحة على الصحراء التونسية. ووجودها في طرف (مضيق) بين الظاهر والجبل الأبيض - (5). لقد كانت واحة تطاوين مجرد محطة هامة على طريق القوافل الرّابطة بين قابس وشمال الايالة من جهة، والجنوب الغربي لطرابلس والسودان من جهة ثانية

تقديم تاريخي:

مثّلت منطقة الجنوب الشرقي عامة وجهة تطاوين خاصة بوابة العبور إلى خصب إفريقيا، من الشرق إلى الغرب فتحتا وتوسّعا أو من الشمال إلى الشرق تراجعوا واحتشوا.



الرّسومات البدائية بعين سفري شعاب غمراسن

لكنّ ذلك لم يمنع الكثير من فروع هذه الشّعوب العابرة للمنطقة من الاستقرار بها ودلائل تسميات المناطق مبرزة لذلك . فالاستقرار بجهة تطاوين قديم قدم التاريخ وما اكتشف من رسومات بدائية بمنطقة إنسفري



سوق مدينة تطاوين الحديثة سنة 1916

الملاحية بالمجتمعات عرفت بتعمد الهناشير الزراعية للكروم والزيتون على ضفاف غالبية الأودية وبدأت مرحلة عراصة الزيتون بالسواقي الجبلية.

وقد الفتح الإسلامي - القرن السابع الميلادي - بمجموعات جديدة استوطنت تدريجياً المنطقة وساعدت على تحقيق ضرب من الاندماج الاجتماعي بعد طرد الرومان، سره التسامح الديني والتآلف الاجتماعي رغم ما عرفته البلاد عامة من فرقة مذهبية.

لكن لم تعرف الجهة من التعريب الشامل والاندماج الفعلي للعرق العربي والأمازيغي إلا مع الحملة الهلالية وما تلاها من موجات بني سليم - من القرن الحادي عشر الميلادي إلى القرن الثاني عشر - وهي الفترة التي مثل فيها تحالف ورغبة الجامع بين مختلف الأعراق أهم سند لتدعيم الدولة

بغمراسن تعود إلى ما بين 5000 و6000 سنة عن الزمن الحاضر، إلى جانب المقابر المنتشرة في قمم الجبال «القرانيت». فكلها دلائل على قدم الاستقرار والتوطن

وقد سجل الحضور الأمازيغي - على تنوعه العرقي بين زناتة ولواتة وهوارة - منذ القدم في القرى الجبلية وسفوح الجبال ما جعله معاصر الفترة الرومانية، فبعض القبائل المترومنة قد ساعدت على مد خط الليماس خلال القرن الثاني الميلادي، الخط الفاصل بين الحضارة والبربرية في نظر الرومان. وقد شيدت لذلك تحصينات مراقبة في قمم بعض الجبال وامتد الخط حامياً للإمبراطورية من الشرق، ومثلت مدينة تلالت شمال تطاوين أكبر مركز إداري يسيره. ونتيجة لذلك انتشرت الكثير من الضيعات

حرص على محاربة هذا النظام الاجتماعي وخلخلته لتقويض قوته العسكرية وأسس مكتب الشؤون الأهلية بالدويرات 1888، ثم نقله إلى منطقة تطاوين لتؤسس تطاوين مدينة مركزية تتجمع حولها مختلف القرى المنتشرة بالجهة وتدعمها بمخزونها الديمغرافي وخبرات أهلها في الفلاح والصناعات والتجارة.

وللجهة من الإسهامات في النضال الوطني ما جعلها جزءاً مهماً من ملحمة الاستقلال، فقد ثارت القبائل ضد الاستعمار مستغلين ظروف الحرب العالمية الأولى في ما يُعرف بانتفاضة الدارنة عام 1914 وما انجر عنها من هدم للقصور أبرزها قصر أولاد دباب. وساهم مناضلو الجهة في إذكاء شرارة الثورة عام 1952 وتوحيوا الاستقلال بمعركة رمادة عام 1958.

لكن رسمت الشعوب العابرة والمجموعات المستقرة أهم المراحل التاريخية لحضارة جهة تطاوين فإن ما يسجل تطوّر هذه الحضارة ويحقق لها إشعاعها هو تلك الحضارة في قصور شامخة على قمم الجبال وفي قرى متناثرة بين شعابها، وفي جسور تعطي الأودية والسهول وتملا السواقي غراسات متنوعة.

الحفصية وتوسيع نفوذها حتى مدينة طرابلس؛ ولم يجد السلطان أبو العباس اللحياني الحفصية من مكان يلتجئ إليه غير بلاد ورغمة كما يذكر ذلك التيجاني في رحلته. ولعلها الفترة التي سيطر فيها سكان هذه المنطقة على موارد الطريق التجاري - طريق الغدامسية - الرابط بين البلاد التونسية وبلاد السودان، فمنت لذلك العمارة الداخلية وكثرت شواهد الاستقرار.

وبتفكك البنى الاجتماعية والاقتصادية للدولة الحفصية أواخر القرن السادس عشر عرفت الجهة من الاضطرابات ما جعل حملات البايات من تونس وطرابلس تتوالى على بعض قبائل المنطقة وقد تأثرت لذلك المنطقة أكثر بالصراع الحسيني الباشي، ولم يُخرجها من ذلك غير ما أرسته مؤسسة الزاوية الجليدية منذ أواسط القرن السابع عشر من قيم تآلف وصحبة ساهمت في إحياء حلف ورغمة وتدعيم مجتمع الميعاد بوثائق تنظيم إداري واجتماعي تسهر على تنفيذ مؤسسة شيخ الشرطية.

وعندما قدم المستعمر الفرنسي وجد منطقة بلاد ورغمة منطقة شبه مستقلة في ترتيباتها الإدارية وتنظيماتها القبلية المؤسسة حول القصر والميعاد، وقد



تطاوين أيام الاستعمار الفرنسي

1 - القصور عنوان العمارة :

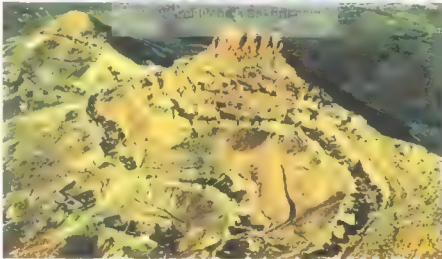
عصر فطومة



شاع بين الباحثين في عمارة القصور بالجنوب الشرقي عامة وجهة تطاوين خاصة اعتبار هذه الظاهرة مرتبطة بوظيفة المخزن نرى فصب مرحلة تاريخية حديثة لم تعرف فيها المنطقة استقرارا متواصلا وغلبت عليها أنماط الحياة البدوية فتكيف العمران معها شكلا ووصيفا

الوظائف في القصر/ البلد ثم منذ العصور السحيقة ثم سنكشف التخصص في الوظيفة الدفاعية خلال العصور الوسطى وبدءا من الهجمة الهلالية لنذكر تخصصا آخر فرضته طريق الغدامسة خلال نهايات عصر فطومة حتى أواسد عصر الحذيث، سنبحث في صنف قصور وبارجة بوطمة ثم سننتقل إلى محاصيل تلاحية بمقدومه

غير أن البحوث الميدانية التي قام بها جملة من المتابعين لعمارة القصر في شكل أعمال أكاديمية وأخرى جمعياتية أو فردية قد بينت ما لعمارة القصر من تأصل تاريخي عريق، وما لوظائفها من تنوع ثري واكب مختلف مراحل الحاصرة منذ العصور الرومانية حتى بداية الفترة الاستعمارية. دأبنا إلى تقديم هذه الدراسة مستأنسين بالمرحلة التاريخية لتطور وظائف القصر



قرماسة

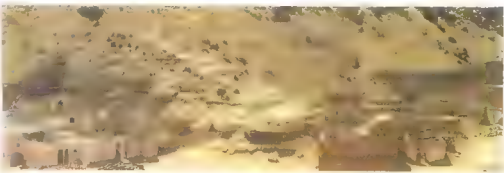
ورد ما انفصر، على نموذج أو نموذجين في كل مرحلة فلا بد من ذلك ثراء جهة تصورش بمدات انقصور ذات
لوصف السعددة ومنها قصر أولاد دباب، قصر نزهة، قصر نمرود، قصر العرش، قصر أولاد بوبكر، قصور
غمراسن وقمراسة وغيرها من القصور التي لا يزال البعض منها وصفي في مجالات محدودة وإن كانت جميعها
قصور «عولة» تبحث عن وظيفتها الحقيقية في عصر العولمة الاقتصادية.



ARCHIVE

القصر البلد :

لأننا نبدأ البحث بالقصر البلد، نلاحظ أن هذا القصر هو القصر الوحيد الذي لا يزال قائماً في بلدة
أوصيفين بقصر مرحلي تستدعي الظروف لحداثته ومرحلي التاريخيته لأحده، وكما استغل القصر بوصفه



شنتي القصر/البلد من الحفر إلى البناء رحلة حضارة طويلة الأمد

ضمن قصة الرقود المسيحيين الشعبة-ارتباطها بالفترة الرومانية الأولى. وأمكنا بذلك تفسير سر الانتقال من سكن البيوت المحفورة-المغارات- إلى البيوت المبنية امتدادا إلى تأسيس القصر وبناء القلعة ونصب الأسوار المحيطة ورسم الطرقات الرسمي منها والسري الاحتياطي وما يصحب ذلك من حفر الخنادق ومدّ الدواميس. ولا تخلو قرية-بلد-في عمارة جهة تطاوين من ذلك، إذ لا يكفي تشييدها في مناطق مختفية-نموذج قرية الدويرات- عن عيون العساكر والموجات البشرية العابرة للسهول أو في مناطق صعبة نائية نموذج قرية شنتي-ل تستد حداد وتم تحصينات وشدد تحريم وتغلق دلتا وفي اسم القرية مع حتى صمد نظاما من المراقبة والدفاع يحمي الاستقرار من في حدود البلد.

في هذه التحصينات وهذا النمط

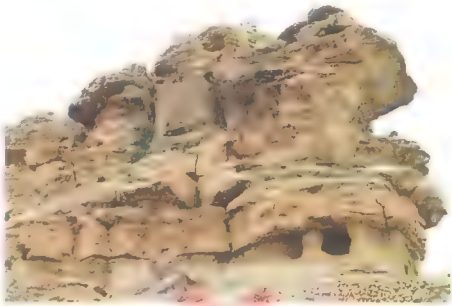
تركت على عمارته بصماتها حتى يتحوّل القصر قرية جبلية أمازيغية كما هو جليّ في موقعين جبليين يجمعهما امتداد جبل دمر حتى وادي تطاوين، ونعني بذلك قريتي شنتي والدويرات.

يصطّلع السكّان المحليون على تسمية القرية الجبلية بـ(البلد) عنوان استقرار طويل الأمد يمتد لأجيال متتالية ما لم تجرهم ظروف المناخ - الجفاف- أو ظروف الحروب والغزوات على الهجرة لتعرف ظاهرة-الجلوة- كما هو شائع في قصة جلاء ماطوس وخلاء موطنهم بعمق وادي البريقاء جنوب غرب تطاوين.. والبلد نظام تمديني دقيق يسجّله تطوّر نمط العمارة في القريتين موضع الدراسة.

لقد عاينا طبيعة العمارة المخصصة فلاحظنا تطورا نوعيا قد نفّسه التقدّد نتيجة استقرار يمتدّ لآلاف السنين تؤثر بعض عمارتها وتسجل حرك



سكن البيوت المحفورة - المغارات



صخور القصور

من هذا من يقدر بعوفاً صنوف من اعرف
تتلاصق وتتلاجم وتخرقها أزقة ضيقة، حتى تدرك
لقمة حيث تنتصب القلعة وتشكّر نواة القصر حول
ساحتين متباعدتين يصل بينهما فضاء صخري مستقل
شيّد عليه المسجد القديم صلة ثقافية بين مجموعات
سكانية استوطنت القصر/ البلد لقرون متتابعة.

وتتخلّل هذه الغيران والغرف مسالك ملتوية
وعرة تشقّ جملة منحدرات ومنحرجات تميّز فضاء
القصر/ البلد وتربطها بأودية عميقة وشعاب ملتوية
تناثرت بها أشجار الزيتون والتين وبعض النخيل
في واحة جبلية مثيرة تسندها جملة من الجسور
والطوابي تحفظ لها من المياه ما يكفي لاستمرارية
انتاجها وضماد أساسيات العيش في المناطق
المتبعة الثانية.

مديون من الحمادة في فترات مضطربة
وفراغ سياسي، فاحتج هذه الحروب والفتن
وعاهات ساحتها عقود تصحّدت من مساحات
الجبلية والعريان الرّخل من بني سليم والزّنانس في
سهول الجفارة وهضاب الظّاهر منذ أواخر عصور
الوسطى وحتى بداية فترة الحماية.

وحتى نكتشف هذا التعدّد في الوظائف حول
القصر وضمن فضائه يمكن أن تقدّم دراسة وصفية
لقريّة شنتي.

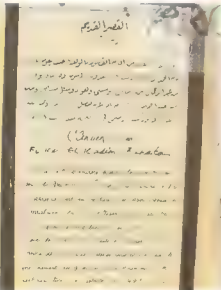
تقع قرية شنتي في شمال غرب مدينة تطاوين
بصلهما طريق جبليّ ملّو يصعد حتى يدرك بعد
12 كم قمة الجبل حيث ترتبت القرية. وقد امتدّت
القرية/البلد انطلاقاً من سفح الجبل في شكل

القصر القلعة :

يعدّ قصر الزّانة أو القصر القديم شيخ القصور بجهة تطاوين إذ يعود تاريخ تشييده إلى بداية النّصف الثّاني من لقرن احدى عشر اميلادي وله قيشة مرسومة في سقف السّقفة هذا نصّها: «قد تمّ وانتهى من سنة يوم لخمعة من الشّهر امقدس ربيعة سنة 475 بعد وفاة الرّسول».

وقد مثل القصر قلعة بمدخله المحروس وأسواره العالية وموقعه المنيع، يطلّ منه على كامل وادي زنداق وبدا بناؤه متينا وجدرانه شامخة تمنع المتسلقين وتوفّر أكثر ظروف المنعة في عصور الاضطرابات والثّورات الحادثة ضدّ الموحّدين خاصّة من ابن غانية وابن عمارة ضدّ الحفصيين

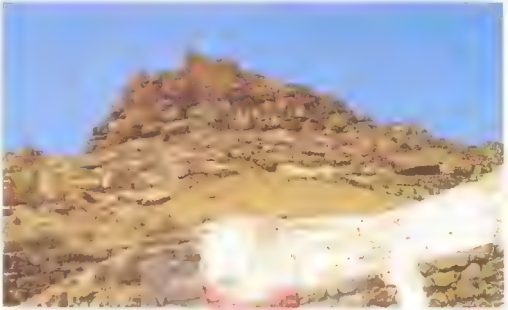
لئن عرفت القرى الجبلية النّائية من عوامل الاستقرار ما جعل الحضارة تستمرّ فيها زمنا طويلا لبعدها عن طرق التّرحال الجماعي للجيوش الغازية والموجات البشرية المترحلة فإنّ قصورا واقعة على تخوم هذه الطرقات وأبرزها طريق الغدامسة التجاري قد بدت عرضة لكل غزو وتدمير؛ لذلك فرضت الظروف التاريخية على القصر أن يكون ميلاده دفاعيا، وأن يواكب أكثر الفترات تأثيرا في التاريخ الاجتماعي لجهة تطاوين، تلك هي الحملة الهلالية. لقد شيّد قصر الزّناتّي في أولى سنوات قدوم بني هلال إلى تونس فكان قصرا قلعة، ويمكن للدراسة الوصفية الأساس الدّفاعي الذي شيّد وفقه عمرا



وثيقة منقولة عن النّص الاصل في سقيفة القصر



القصر القديم شهادة دفاع من أجل البقاء في زمن متحوّل



قصر السوق - حيو

القصر السوق :

وسّية إلى البركة وما يصحبها من قداسة فقد أسس هذا السوق مطلقاً على قبر مرزوقة وعلى زاوية عبد الله بوجليدة وليدها.

على بعد خمس كيلو مترات شرقي مدينة تطاوين وعلى مرتفع عالٍ من الجبل الأبيض ينتصب قصر بني بركة في مكان فوق ربوة مشرفة على سهل وادي زنداق الذي تقطعه الطريق التجارية القديمة - الطريق القوافلية : الغدامسية - .

يلتحق القصر من الجهة الشمالية مع قمة الزبوة ويتألف من 400 غرفة أحاطت بساحة صخرية فسيحة كانت أصلح ما تكون لإغاثة القوافل،

احتاجت جهة تطاوين قروناً طويلة بعد الحملة الهلالية حتى تخرج من تصارع القوى بين الزناتيين والهلاليين البدو وبين المرابطين - ابن غانية - والموحدين ثم بين الحفصيين ودعوة ابن عمارة حتى تعرف بعض الاستقرار سينعكس على أمن طريق الغدامسية . وقد شملت مرقد الولي الصالح عبد الله بوجليدة والديي امحمد السايح ومرزوقة ثم أبناءه من بعده بما يمثل بركة التألف والتمازج العرقي . فكان تشييد القصر السوق نتيحة وبركة وسمي قصر بني بركة نسبة إلى ساحة العرض التجاري - البركة محلياً السوق في لهجة زناتية -

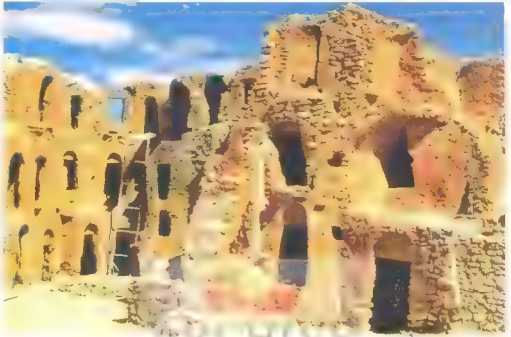
ويخرج بحرف طريق شاسع يشق حمة من لغير أن أسفل القبة ثلث مساكن أهل القرية وبدوا أن يستفاده القصر من الطريق البحرية قد جعل تعرف المكونة للقصر تتصور تدريجاً من حزن لصناعة المحممة إلى عرصها، بمثل الحرف على صاية مدخل القصر ورفع حذر غرفة وصوتها شكلاً من شكل حملة السوق وأشهره، مدخل اسف، وداد مركزي سحرة طريق لعدامية مع مدخل من حمة تصويين



قصر ولا سبيل - عمرة لجر - حصارة جري سبيلها لاه لاجمعي

القصر المخزن :

غير أن بهار المظومة الاجتماعية التي تأسس عليها ندوة انتمية وبرور سبط اقتصادي واجتماعي حدد مع لحكم عثماني قد غر بشكل كلي الاستقرار الاجتماعي لمناطق بحسبه وراده هجوم محمد بي على قصر حمدون صرة، وعرفب الفرة بين ثقل المندس عشر والثامن عشر أكبر موجات تهجير لجماعي نقاش عدده عن مضماني حل دفر والحق لانس، وشكت الحمة



ARCHIVE

رسمي رين رمود تاريخه إلى ما يقرب أربعة قرون، إذ ظهر ليعقب القصور البربرية القديمة الخاضعة لحماية أولاد سلطان - فرعا من أولاد شهيدة - ممثلاً لشكل من أشكال التحالف القبلي في حماية المحاصيل وحفظها وتثبيت التواصل بين الأعراق والمجموعات المرتحلة في قضاء الجبل الأبيض .

يشتمل القصر على 400 غرفة موزعة ما بين ثلاثة طوابق وأربعة أحيانا، تحيط بساحتين شبه مستطيلتين تستغلان لوظائف اجتماعية واقتصادية مختلفة في حياة القرى المحيطة بالقصر .

فراغاديموغرافيا لم يستدركه إلا حراك التسليميين والزنتيين بين فضائي الجفارة والظاهر يستقرّون بالجيل لفترة صيفية محدودة ومن ذلك الترحال المستمر وانعدام الأمن تولدت الحاجة إلى خزن المؤن والمحاصيل في مناطق جبلية منيعة، فظهرت قصور مخصصة للخبز كقصر أولاد دباب وقصر الكراشوة - الزهرة حالياً - وقصر أولاد سلطان، وقصر أولاد عون .

يقع قصر أولاد سلطان على بعد عشرين كيلومترا (20 كم) جنوب غرب مدينة تطاوين ويتصب على قمة داخلية من قمم الجبل الأبيض ملاصقا لقرى ترغذانت وتشوت

2 - طريق الغدامسيّة :

عرفت جهة تطاوين منذ القدم تواصلا مع العالم الخارجيّ مشرقا ومغربا حتّى قطفته طريق الغدامسيّة، الطريق القوافليّة المتطلقة من مدينة قايس نحو بلاد السودان مرورا بمنطقة غدامس في التراب الليبيّ، وقد عدّت طريق الذهب والعبيد في العصور الوسطى وحتّى أواسط العصر الحديث. وفي سنة 1910 قطعها الرّحالة الفرنسيّ ليون برفنكيار عند زيارته الشّبة لجهة تطاوين فوصفها قائلا : «غادرنا واحة قم تطاوين ذات التّحجّيل الباسق متجهين جنوبا عبر وادي زنداق تاركين قصر بني بركة على يميننا صعدا إلى المرصورة ومنها رمثة حيث ...»

أعمدة التّلفراف مشيرة إلى الطريق. ومن رمثة إلى مشهد وهو عبارة عن كومة من الصّخور ترمز إلى مقتل أحد المخازنيّة في السّنة الماضية (يشير إلى مشهد صالح. وواصلنا طريقنا تاركين على يميننا ظهرة الحمروني وهو موقع به آثار رومانيّة، ومن مشهد صالح إلى الفطناسيّة ومن الفطناسيّة مباشرة إلى ذهبيّة تاركين إلى اليمين واحة الرّمادة المختلفة عن واحة تطاوين؛ فقد اعتنى بها الرّومان وأنشؤوا محطّة... ومنها إلى برج جتّين ومن جتّين إلى وادي لرزت ثمّ زار حيث نجد بشرين يبعد الواحد عن الآخر حوالي 200 متر أحدهما في التّراب التّونسيّ والثّاني في الأراضي الطّرابلسيّة... ثمّ سبخة المزمزم

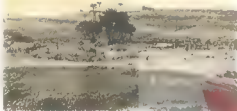
د. محمد... سي غدامس».

ونصل في هذا الرّحالة لمناطق داخلية من



جامع تصاوين

عيون الماء ما يساعد على الاستقرار فرسخت خيرتها في تجميع مياه الأمطار وحسن استغلال المساحات الجبلية الضيقة في الغراسات عنوان حضارة كان لها مثقفو المدارس الإياضية وأبرزها مدرسة تمولست الواقعة شرق تطاوين على بعد 20 كلم خير حفظة وموثقين، ومن أبرز علماء هذه المدرسة أبو العباس أحمد الفرسطائي.



تمولست

من لدخول المصير والعلف

هو أبو العباس أحمد بن محمد بن بكر الفرسطائي النفوسي، من علماء القرن الخامس/ الحادي عشر بجنوب إفريقيا عاش في ما بين 420 هـ و 504 هـ. عُرف والده بكثرة تنقلاته بين تمولست وجبال نفوسة وجربة والقيروان والحامة وبلاد الجريد ووادي أريغ وتين يسلي ووارجلان، وقد صحبه ولده أحمد في الكثير منها، ولكنه عرف أخصب فترات استقراره وأثرى مراحل إنتاجه العلمي بمدرسة تمولست داخل غار العزابة. فقد قضى بها فترة شبابه يدرس على يد أبي الزبيع سليمان بن يخلف المزاتي - توفي سنة 471 هـ - وظل بالمدرسة

طريق صارت مهجورة في عهده ما يكشف الكثير من معالم العمران القديم حولها سواء في الجبل-وادي زنداق-أو في السهل الجفاري وقد عمّره الرومان قديما. وهذه الطريق قد كانت سببا واصلا بين ثقافة أهل الجهة وثقافات شرقية جسدها التواصل مع نفوسة وأخرى مغربية حملها الأولياء الإدارة الوافدون من الناقية الحمراء.

٢ - قلوب مؤلفة وعقول مهاجرة :

لعل ما ميز منطقة الجنوب الشرقي من انفتاحها على مختلف الشعوب الوافدة من الشرق والغرب هو ما جعلها تستمد من حركتها الحركية في تدعيم حضارتها وترسيخ أسس استقرارها، وذلك ما يكشف أكثر في الأقسام الأربعة من المصداق لأعلام الثقافة غربيين الجهة وما جرسو على دعم للسلم الاجتماعية في تحقيق حبس في كان سر التمذّن والتحصّر ومن أبرز رموز ذلك رحلتان ثقافيتان، رحلة عن «الوطن» -بمصطلح محلي يطلق على جهة تطاوين- شقها عقل أبي العباس الفرسطائي منذ القرن الحادي عشر الميلادي ورحلة إلى «الوطن» عانى مشاقها محمد السائح ومن بعده عبد الله بوجليدة.

رحلة الفرسطائي : عقل خير الأرض فسان بالماء العرض

عرفت منطقة الجبل الأبيض بجهة تطاوين انتشارا مهما للعمارة الفلاحية والسكنية خلال العصور الوسطى، وقد وجدت في مناعة الجبل وتوفر بعض

رحلة بوجليدة : صفاء القلوب إلف فحلف

بخبرة الأرض انطلق الفرستائي رحلا عن «الوطن» إلى الشمال مدعما روح التحضر والاستقرار في الواحات، وإلى هذا «الوطن» وقد تمزقت أوصاله وهُذت دعائم وحدته في أواخر العصور الوسطى وقد الدعاة الأدارسة أهل صلاح وبركة كما تثبت ذلك قصة تأسيس حلف ورغمة على خلفية أبناء سيدي عبد الله الإدريسي، ومن ضمنهم الأخ المتزهدهم محمد السائح والد عبد الله بوجليدة، وقد وزَّه لقيه عن تدرُّه بالجلود فترة تزقه واختفائه عن إخوته كما تذكر ذلك القصة .



الزاوية الجليدية

والمهم من كل ذلك أن مؤسسة الزاوية الجليدية قد انتصت على أطراف الطريق الغدامسية وعند بوابة الجبل الأبيض شأنها شأن الكثير من الزوايا الطرقية المنتصبة على حواشي هذا الطريق بوادي زنداق لتضمن سلامة القوافل وتعاون أهل المنطقة على الحركة التجارية النشيطة وقتئذ .

حتى بعد وفاة والده وهناك في تمولست درس وإليها عاد مدرسا ورئيسا للعرابة ليؤلف عشرين مصنفًا أبرزها كتابه في الهندسة والعمارة وأحكام العمران المعنون «القسمه وأصول الأرضين» ذي الثمانية أجزاء .

ثم انتقل إلى وادي أريغ وظل متقلا بين واحات وارجلان يصد هجمات التكايرة والبداءة من الزناتيين والهلاليين حتى توفي هناك سنة 504 هجري / 1110 ميلادي .

نكمن قيمة عقل هذا الفقيه العالم في تحويله لخبرة الإنسان بالأرض في الجزء الخامس من كتاب «القسمه وأصول الأرضين» علما بدرس؟ فهو قسم مخصص لتجميع مياه الأمطار وتوزيع بين الجسور والطوايل والمواجل والفسان... يقتضيه ذلك من أحكام تفصيل حواشيها في صيانة العمارة وتعهدها

وطبيعي أن يتدع هذا العالم نظاما مائيا في... تشكو من شح المناخ فتحكم التصرف في مياه الأمطار على ندرتها بما يناسب اختيار الغراسات وتوزيعها وتحقيق ضرب من الاكتفاء الذاتي ليضمن شرطا مهما من شروط حماية القرى والقصور واستمرار الاستقرار الاجتماعي، ذلك هو الأمن الغلثي الذاتي في فترات الاضطراب الاجتماعي والسياسي. وبعد هذا النظام في توزيع المياه أقدم نظام في جنوب شرق إفريقيا ابتدعه عقل فقيه تخرج من مدرسة تمولست بجهة تطاوين وأشت بخبرة أهلها في عمارة الجبال والواحات داخل شمال إفريقيا عامة

الفقر بكل تلك الجهود الثقافية قرونا من الاستقرار والازدهار في مناطق طرقيّة.

تفصل بين الرّحلتين عن «الوطن» وإليه قرون من الزّمان لتصل بينهما أواخر القيم الإنسانية الثّيلة، فلئن أرسى عقل القرسطانيّ دعائم الاستقرار على الفلاح في ما يسمّي بحسن إدارة الماء بجمعه وحفظه وحسن التّصرّف فيه، فإنّ قلب بوجليدة قد دَعَم هذا الاستقرار بحسن إدارة المال بتأمين سيولته وتسهيل انتقاله وحسن الاستفادة المحليّة منه، فكلاهما قد انتبه إلى أنّه لا بدّ لسكّان هذه المنطقة في ظلّ قساوة مناخها من سياسة ثقافيّة تعوّل على خبرة الإنسان في التّصرّف أكثر ممّا تعوّل على وفرة الموادّ الأولى، إذ الثّروة ثروة عقول مبدعة وقلوب متسامحة لا ثروة أموال طائلة وخيرات هائلة يرثل أهلها عنها لأنهم لا يحسنون التّصرّف فيها.

وقد أدّت الزّاوية الجليديّة في قرون متتالية وظائف ثقافيّة تكفّلت فيها بالتّدرّس، وأخرى اجتماعيّة آلفت فيها بين القبائل المتناحرة، وثالثة إداريّة في كتابة العقود والتّفاهات، وفي القيام بالشفاعة بين المناطق. ولهذه الزّاوية من الإشعاع والتّأثير ما جعلها تال احترام غالبية سكّان منطقة الجنوب الشرقيّ إذ انبعت مریدوها يجوبون آفاق البلاد وينشرون قيم التّألف يدعمون بها حلقات انصهرت فيه الأعراق وذابت الخلافات العصيّة القديمة أمام ما تُغري به ثقافة الزّوايا الإدريسيّة من انفتاح على الآخر وتعامل حضاريّ معه.

ومن هذه الزّوايا تخرّج الكثير من مثقفي الجهة الذين التحقوا برحاب جامع الزيتونة حتّى أواسط القرن الماضي. وفي هذه الزّوايا تتلمذ تجار الغدامسيّة ونشروا ثقافة مؤلفة تحمي قوافلهم العابرة للصحراء والجبل والمغارة وتؤكّن استمراراً شريفاً للحياة في منطقة الجبل الأبيض، وقد نرّخت عمارة

الهوامش والإحالات

- (1) الطّاهر يمثّله ظهر الكويستا، وقد اصطلح السكّان المحليّون على تقسيم التّضاريس إلى قسمين: الطّاهر والجماعة
- (2) الجماعة: سهل الجماعة هو المنطقة الواقعة بين الطّاهر والبحر الأبيض المتوسط
- (3) البحري في المصطلح المحليّ تعني الرّيح الشماليّة الشرقيّة وهي الرّيح السّائدة في تطوين
- (4) الشّهبلي: هي الرّيح الجنوبيّة الغربيّة وهي ريح حارة وجافة تهت لفترة محدودة إلّا أنّها تجعل الجوّ حارّاً.
- (5) الجبل الأبيض يمثّله جهة الكويستا وعموما هو السلسلة الجبلية الواقعة بين حلال دتر شمالا وجبال تمّوسة جنوبا.

النّبراس

زبيدة بشير

أسكنت بالجرم في كفي فما احترقت

وإن بدت في عيون الناس تحترق

لأن عنصرنا في البدء متحد

فالتأثر بالتورث تركه حين يمتد

ودارة الشمس إن حاق الغمام

ترهبنا نواب طيب رايها اشفق

هل يكسبي الدر في مكنونه ألنا

إلا إذا كانت الأصداف تتخلق ؟

والسالكون طريق الحرف في شعر

يحدوهم العزم أمنا كلما فرقوا

مذ عاهدوا الله أن تبقى شاملكم

نبراس أهل القدي في عهدكم صدقوا

مهما اختلقت التجايا شفهراً ألنا

ظلوا على العهد لا ضلوا ولا اختلقوا

ما زال يسكنهم فضل به عرفوا

إن سامهم حطهم يسمو بهم خلّقوا

الله هم - كرم أضافوا حولهم غسقاً

كانهم من شعاع الشمس قد خلّقوا

ما أضوا أنس جبر اجتاعهم كيف

بحسب كل الجبال الشر - فانسحقوا

طوعاً وكثراً - فقد أعطوا لسانهم

بلاخ غدير رافق عندما وثقوا -

أن الضائل خبل لا انقصار له

وما ددوا أنهم في البؤس قد عرفوا !

من صنتهم ينحني التاريخ في خجل

ينجو خسوعاً لهم زلّى - فما نطقوا

يا لاختراقِ الأمانِ في برائعها

بغنائها الضمّد لا نور ولا عبق

هل ضاع منا أو أن كان يجمّعنا

على التصانيف به تنقى وشرّق؟

أصابنا المذبّ حتى في مشاعرنا

كأننا في مسارِ التيه نستبق

حين استطال المدى والفجر مرّتفن

في قبضة الليل والآنق نخفق

هبت رياح الأسي في غير مؤسّمها

يمبّئها في ريانا ماريّ زسق

أب الزمان حبرا يغتني أنرا

لكن كسافر فصل الجود فاعظموا

بذلّ المكابر في غير وميسر

سبلهم للرضا الإيثار والغدق

لا يرضون بغير الضدّ منزلة

في قنينة يستكين الحزف والقلق

كمر جاهلوا النفس كني تنقى تواجعهز

كفا على الجمر والأشوال تنطبق

وما عليهم إذا ضاعت نوافلهز

قرض الكفاية يخبونهز بما زرقوا

فما أذلوا لغير الله هامتهز

ولا أضاعوا مقامهز عندما عشقوا

لكن قبضا من الإشراف يغمرهمز

كنا بيبى شهاب حين يخترق

فلا جناح عليهم والهوى قدر

إذا أختبروا قعموا الهوى سقوا

إن الجياد إذا أرخت أعنقها

زادت شعوبا به للمجد تطلق

طبع الكبر إذا ما الذعر حرسه

ينقى كرمها وإن ضاقت به الطرق

منقلب الناس ما تخفى سرّهمز

وليس ما يدعيه العاجز الترق

بحقّ للتجهر أن يزهر بغرّه

هذا الوسير الهيب الضاحك اللبق

ما أراححت النفس إلا في مجرّه

مهما استبدّ الذبح واجتاحها الغسق

فللمقادير شأن ليس تدركه

وللمحاذير باب ليس ينغلق

كلّ الأزهير تخفي وجهها كتمدا

وتخني خلف برّ ماله أنق

لكن زردة روض شائها عجب

نظّل تعطي الشدا والعصّ بخنق

لا تَكْتَنِي بـ "أنا" بل "نحن" غايتها

كانها من إيسار الذاتِ تنعتق

لتعتلي سُدَّةَ ما طالها بشرٌ

إلا "أولو العزم" في أفضالهم سبقوا

كالشمس تضيء على الأكوان بهجتها

جاءت بنور لتزمر بعد ما خلقتوا !

* * * * *

إن التوارسِ عادت تستجير بنا

نعو لموطنها والشربُ مُنطلق

تهل سنفرُكها تمضي لغروبها

أمرسوف ينشق عنها الفجرُ والفتق ؟؟

نزدَ الفضلِ بعضاً من جمائلي

يَحْنُ المجدُّ والآلاءُ والألقُ

ARCHIVE

وأرادوني نبيا...

عادل معيزي

أما الملوته عيناّي مضيقٌ يحملُ الأفقَ إلى رغبٍ عميقٍ
حاضرُ الحاضرِ في شرّ رماني صرّبَ شيخوختي الملائى
بكرين

شرّ أبصرتُ صغيراً كفته، يهديّ بما أنوي أقولُ
من كمالٍ اللحيّ حينما فبَطَّتْ رُوحِي لَهُ
كانَ ما يصبو إليه كلُّنا هذهَ الفجرِ تغلّي شعرةً
نسيّلُ الرُّوحَ جذليّ وتقولُ ،
"هو من أخيرِ عنه حسبي

هو من أرشدني عنه غديّ"
كانَ أخيراً، لُعبِي أكثرُ فضلاً من مصّ
مما رآه في أنابيبِ الضغيرة
شرّ أسرابِ العشرة

ساقطُ حُرَني وشعري فاشتبهوا حُرَني طرّاً
واشتبهوا خنثي صغيراً
ومن اللّحدِ إلى المهدِ تعلّبتُ وثلي الأمرُ
ما زال غزيراً

كنتُ أحثُّ الرُّنلَ، لا شمسَ أثتُ خُلَني
ولمّا همدَ حُضُّ الملة تحني
- علمني ماءُ أجاجٍ خلفَ أحجارِ شفاهي -

لا مرأياً تعكسُ الأرضُ ولا ما ألقتُ البنداءُ
من ظلِّ رُخاءِ ينهشُ الشمسَ عدتُ حُرَني
ولا ما خفّ من لحني علتُ انغملةُ السائمةِ فزفني
عندما ضبعتُ دربي ترعوا عينيّ من محجرتها
وررتوها في المجاهيل فأبصرتُ ذباباً جاثماً يدخلُ أثني

لِيطيرَ العنصرُ من قبرِ لساني
شرّ أبصرتُ أفاجٍ رابطتُ في سُرَتي تستنطقُ المجرعَ
فيسري التملُّ من قنيني

وأبصرتُ عميقاً جُنَني في قاعِ جُبِّ رَدْمِها.
بمخاطٍ طحليّ شرّ داسوا بجمالٍ وزرّات
وأسرّابٍ من الأهوالِ والتفكّ على الأحشاءِ
حتى حبلتُ رُوحِي بما يُرشدُ أطرافِي
لتبني مرّةً سُندلةَ الإحساسِ كالضدّ

وأرأيتني نبيا ثم قالوا للتّاني

اقتلوا هذا النّبيّا

ورموني من أعالي السّقطه الكبرى

لننهال الخيالات على مجيئتي..

مرحى للود الانتظارات على هبّلة في حثّة مهجورة

مرحى لأصداء أنبيى لمروّر القاتل النّوريّ

أزمانا على القتلى، ومرحى لحفائش الأساطير

لنتمتدّ دبي، مرحى لها في هدأة الأناصير

رُوحى تضهر الشّوك على أبواب جُمار حريق

با لُزوعيّ كثر تطلّعت إلى أعماق النّكلى

وكانت لجح التّيران تلفت على جنبى من حولي

ومن تحتي ومن فوقني معا

هذا سديرٌ قادمٌ في هودج

ذاك بكاءٌ مرّحٌ ليس خلخالٌ التّدمر

هذا شاةٌ باذخٌ يصغي إلى جوفته

ذاك غداً يتزعّج من معصيه يزولة الوقت

وبهليها لماضي كان بين الرّوافدين

شربونو للعدم

هذا مصيرٌ سائلٌ يضحك من نسيانه المخبول

أو عما تذكر

هذا بقيت مترفّ عائق شكا وأرقا

ثمّ اتحنى ترحابه للرّائزين

ذاك أسس عاشقٌ جاء بهخير

عن ثغدي قديسة نرنو إلى الليل لتبكييني

ومضى..

عن محمد بن أبي بكر

كنا من القلوب عابدين

تلك الزوايا الضاحكات

جنّ بالحناء كني بمسحن كني من حريق

كان ينري إلنا

ذاك دم يغفو قليلا ثم ينال

وهذي ثمة تأتي من السّحرة قد أدركها اللّيل

وهذي غمة تشطر الآن إلى حصين

تأتي خشية من غصبي أو من أنبي

ثم يأتني الخلق في طرفة عين

علما لا أحترق

... لمر أحترق

لست أنسى..

لما أكن في حاجة للضّيق ما دعوت أراها في مناسي

أو كثر أعشق سراها من القلب إلى القلب

وكثر أعشقتها النار إذا لمر أحترق

لمر أحترق

هاهي النار تجيء الآن في أجمل نيه

لنزور الزّوج في وحدتها

هذا شرّاع شرّده سطره العصر

وهذي كانت العشي جماعت نعتذر

جسد طيف أثري إذا حلّته أنطق مؤن

وإذا حدثني سمعت ما أخبته

تلك أزمانٌ تلت أزمته قد أخلقت مؤعدها
هذي رياحٌ خلقت ما بهتدي الطير بها
تلك أغانٍ تليح للوشير كي يهضر وشراً
عوسجٌ كيتاً يريح الصعفاء
ذا خسوفٍ النثر يهجو..
رُما يحلمر أزمانٌ أو أزمانه
يهني من الأضواء أباي كظل هائل
هذا فناع يرنجي موتاً سريعاً
تحت عصب الشعراء
ذي عراجين التخيل المتواري أبدا
جاءت قديماً تعني أغنية الموت البطيء
وتسمي كوزمي المشدودة الآن
إلى هذا الزناد العِر كوتا
وتسمي الكون قبواً دون طين أو هواء
هاهي الأسماء تأتي لكان خشيتها
تعبد إياي
هذه الليلة لا شيء أنيسي غير الذكري
تسبل الجفن ولا شيء سوى..
ما قد تبقى من عناد النار
لا في سواي
شاهراً مجواي في وجه المواضي
عائلاً بالغد يخال فراخي
أية الأعماق صوتي ومداري سرّة الخلق
ونيرانٍ سلاحي وشهاب التوضي
رؤياي

هذه الليلة لا شيء سوى الملهاة تسمر
وجريد التخيل والجدار
متناهي
واقفاً كالعلم أرعى رقدتي والنار فتلاها
كُرَيَات دماي
يهمر البسر وينمو في غدي فيض
ويخبرني مدى الآتي وعيد
وتنود اللهب الهادي رياح نحو أفاض
نحت الرمل أن يجنو
ويختو..
عند باب الوحي صفلاً طريد
حقت الخطوة بي والروح من كروثر
في لَهات الجبر تنشق
رُما لا يكون الضمير بما يتلى
ولم أذكر نبيا في الكتاب
رُما أذنت في حق الخطاطيف
فتلت النور لكن لم أوار الطنن
أصاب التراب
رُما أذنت في خلق تشيد أهدى مرهف
في برك الفجر ولم أحفر قبورا
لم أشرب بالناس لم أذن شبيبي
مثلا علمني قابيل ما علمته من حكمة
ذاك الغراب
رُما رحت أخوض الغيب المجبور
من أجل تعاليم بلا معنى

سماواتي بحيراتٌ جليديّ وشموسي
 فضة أمواجها أصدافٌ جبر
 تنهارى نحوى خلجانٍ من الطاعون
 بنأى في زحام الملح كمي يُدرك جلدي
 شريطةً بعيداً كلما أصغى لروح
 كؤمنا صوت نصير الكؤن
 من فرط العذاب
 ونجومى غابةً سوداء من شهد

قطيعٌ من شظايا الشمس تغلّو
 في قرار الأسى تمثالا لأشباحٍ بعيدين
 ونارى قمرٌ تعرفه الأمواج
 في حنزة الشاغر والبحر مدائي
 قمرٌ نام على البحر مرأيا
 وتدلّى..
 من هديلِ الموج أضواءً ونأيا

ARCHIVE

تفاصيل استثنائية

شمس الدين العوني

.....

تلك المرأة

أنت بنا

في أنون الأسنة

عركة أحرانا

للقرارات

تعبت بها

قبل أن تستط

في

هـاء

الدهشة ..

(2)

(إلى ملين ساسي)

لطخات

(1)

المرأة

الماكثة هناك

قبالة البحر

تطلب شينا

من موسيقى الحياة ...

المرأة

التي أطردت الظلام

وأوقدت في الأرجاء

نيران الأسماء ..

المرأة التي حدثتنا عنها

رياح الأزمنة

وأطوار المساءات

وجدّاتنا ...

الأبيض	المبتمر، المثرثر، الصموت، الهائج
والأزرق	الساكن، المتأمل.....
والأحمر ..	مرقة.
صخب الضوء	قال لي لمن ساسي ونحن في الطائفة بين عاصمتين ،
والأجساد	دعنا من حليث الفن والألوان
عنفوان العبارة الغائبة ..	أنا
الوجوه	اشتقت إلى ابنتي
وأحوال الطاولة الواحدة ..	أد..
الشهقات المسرعة	وأعني أيضا بلدي..
في الحركات ..	(3)
إلى آخر ذلك من غابة الأسئلة	إلى نجيب بلخوجة وقد غادرنا
المثبثة في التماشة ..	ألف المصنف
شمة إذن	وأها من زلاية أخرى
وجوه أخرى	وأعني عين القلب
للحقيقة القديمة	أخي بين جدرانها
للشجن المعثق	بالألوان
للنزاح الخافت.	وبالشهقات..
الآن أدركت حيزاً آخر	أذكره الآن
من نيران الأسئلة.	في ليلة استثنائية من سنة 2001، عند نسحات حضرموت..
لماذا يتأوه	وهو يرقص مثل زنجبي قلبه..
ذلك الرسام	كانت اللوحة معلقة
العاشق، الحائر، الواقف، التلق	في المكان..
	وكان نجيب

برقص

على تلك الهيئة من الرقص العظيبر-

وبرقص

في هذه اللحظة المريكة

وبرقص

والفارقة-

مثل الأرض المذعورة

تذكرت كتاب صديقي الشاعر

وخلت ألوانه

اللبناني ابن الجنوب محمد علي شمس الدين-

إلى الآن

أما أن للرقص أن ينتهي-

ARCHIVI

شخص آخر

مهرون صالح المناعي

جيتني في ظهيرة قيط... طرق باب سياج المنزل
فإذا بالربيع قادم على الصيف، إذ فوجئت بوردة مقبلة
بمفردها تطلب خدمة. في لحظة الصمت حضرت
بالفهم وصية أبي نصيحة : إذا انبهرت بزهرة فقل ما
شاء الله! رددتها مرتين منتظرا المفاجأة. هنالك
هتف حننكم من قبل العم مختار الموطف بشركة
الأسفار لأنني نرسا لديكم.

انظرك الحيلة... ما عرفت العم مختار وما تذكرت
أحدًا خاطئي في هذا الموضوع! ...

رفعت رأسي نحوك وابشمت :

- مرحبا... مرحبا بك... تفضلي.

واستقبلت زوجي بحرارة بلغة، شأنها الدائم في
استقبال الصيوف والموروث عن كرم والدها الراحل،
ثم قادتني إلى قاعة الجلوس دون التفوه بأي حرف
سعي. ولبنا إزاءك نتأمل رونق البهجة في طلاوة
الحسن والإشراق منبهرين في إبداع البديع فيما صور:
البرد يتلألأ والجوهر يتسم والذهب يرفرف كعرانيس
الذرة الصفراء.

هناك أكدت مطلبك :

- إنني في حاجة إلى ترصع بعد أن أحرزت المؤهل
التقني للرسم في البناء.

حبيبتني... تعبت كثيرا بعد توديعك لأنني صرت في
حالة يرثي لها. شعرت فيها بنوبة الأيمة انتابتي فلبثت
في وضع هستيري... لقاؤك بعد ربع قرن صدمني برجة
شأنها غريب وأمرها عجب!.

كان لقاء طريفا لطيفا، في جلسة ممتعة، بالورد
مفعمة، قلما عاشتها ذاتي الحساسة المرحفة، أعطت
خلالها إذ غفلت عن أخذ رقم هاتف المحمول، بينما
كانت الآلة بينك وبين إنك الأوسط تتداولها أظني.

هل أصابني الجنون!.. ماذا سأصبح برقمك!

هل سأجرؤ على مكالمتك بعد عودتي إلى داري!..

سنوات مرّت، فصلتني عنك وأبعدتك عني، دون
أن ترحميني الظروف لرؤيتك ولو مرة، بينما اسعفتني
الأحلام بروياك مرّات.

ظللت مخلصا لأمرتكم أزورهم مرة في السنة أو مرّة
في سنوات. علمت في أول زيارة لهم بعد فراقنا أنك
تزوجت ففرحت ودعوت لك بالسعادة. كما سمعت أنك
ابتعدت بالسكنى إلى منطقة داخل البلاد. وما فتئت أنلقط
الأخبار عنك فيما كانت زياراتي لأمرتكم كلها لأجلك،
دون أن يسمحني الحظ ولو مرة للثور عليك هنالك.

وهل في اهتمامي بك غرابة؟.. ألم أعترف إليك

قبل أن أرى أي فرد من أسرّتكم!..

أجبتك مرحبًا :

وفي مرحلة لاحقة ألعمتي نفس السيدة عن تدهور أحوالك :

- لقد انقلبت ظروف هيام رأسا على عقب!

- بالطف.

- طارت الثروة وعادت الحال إلى حالة متواضعة.
عادت إذ ذاك هيام من تلك المنطقة إلى الحي حيث منزل الأسرة.

تحملني ظروف الزمان من مكان إلى آخر وتجذبني ظروف المكان إلى مراحل ومناسبات والذاكرة ما تفكك تحمل الهاجس نفسه : التفكير فيك باستمرار والتفكير في تجديد زيارة لداركم علي أصادفك هنالك. لكن طول الفراق قد تأكد.

وسنعت الظروف لحلولي بحيثكم في شأن ضروري لكن ما بين قد تأجل ففزت الفكرة إلى ذهني ومنه إلى منزلكم.

طلقت الباب فاستقبلتني المعبئة ثم قادتي إلى قاعدة الجلوس بعد أن أشعرتني أن الحاج الطهروني قد خرج من البيت.

بعد هزيمة أطلت علي سيدة لا أذكر أنني رأيته سابقا... امرأة ذات مظهر محترم، طويلة عريضة، بدينة شقراء!... فكّرت: من تكون هذه السيدة، إنها تشبه بنات الطهروني لكنني لم أرها قبل اليوم!...

رحبت بي في حرارة ثم جلست قريبا مني وراحت تحدثني دون توقف. في البداية لم أتابعها جيّدا لأنني سرحت: هل تكون أخت هيام ولم أرها سابقا!... أم هي هيام نفسها قد حولها ربع القرن إلى هذا الشكل!... حاولت أن أركز على الصوت!... إنه لم يتغيّر!...

وجدتها تركّز نظرها في عيني كأنها ظمأى للوجه الذي لم تجرؤ ظيلة ثلاثة أشهر أن تتأمله. كانت في تلك المرحلة إذا حادثتني تقول باختصار وعينها إلى أسفل وجهي. واقتربت مني أكثر فاقترب الماضي... تأملت وجهها عريضا يختلف عن ذلك الوجه الصغير لكن الأنف لم يتغيّر في شيء، ظل دقيقا لطيفا وكذلك

- لا أرى مانعا... من الآن يمكنك الشروع معي مع الملاحظة أنّ وسائلتي محدودة من حيث التجهيز والأدوات والحرفاء. رقدت مستبشرة :

- بارك الله فيكم... إن شاء الله أشرع معكم غدا.
فعبّيت :

- للعلم... إني أعمل بمؤسسة بنظام الحصّة الواحدة... سأكون معك بعد الظهر أمّا في الصباحات سأترك لك أعمالا في متناولك لتتدربي وستطورين شيئا فشيئا.

وتذكرين كم سررت لِمَا انتدبتك مؤسسة كبيرة بعد ترصصك عندي طيلة أشهر الصيف.

.....

مرّت السنوات سريعة قبل زواجك وبعده دون أن يغيب طيفك عن ذاكرتي. وما فشت أخط بمفكرتي مكسي: دار الطهروني... دار الطهروني... إلى ذلك لتخصيص الوقت للقيام بزيارة إلى داركم

لكن الأيام لا ترحم في خضم البرامج وفي تيار الشؤون. لذلك لم تجد الظروف بتأدية زيارة في الوقت المرجو.

وتجري الأسابيع بعد الأسابيع دون استراق الوقت للجرى إلى ذلك المحي العزيز حيث السيد الكريم والأسرة الفاضلة.

وما انفككت أسأل أقاربكم وجيرانكم عنك كلما سنحت الفرص فأعلمتني شقيقتك أنك صرت أمّا لثلاثة بنين. ثم حدثتني سيدة من حيتكم قالت :

- هيام أصبحت تعيش بين هواء وفضاء!..

- ماذا تعنين؟

- بعلمها صار مليونيرًا.

- هنيئا لها... ذلك يسعدني كثيرا.

الثغر أما الابتسامة فبدت جديدة لا تمت بأي صلة لتلك الفتاة اللطيفة الخفيفة! ...

ونفذت إلى صدري لما سألتني عن أحوال الأسرة وعن أفرادها بأسمائهم! ...

ما ألطف تلك السيدة وما أرق طبعها وما أعذب حديثها، قد جعلت من الجلسة ساعة عسل اكتملت عذوبتها بالتحاق الوالد بنا حيث تنوع الحديث وأثيرت الذكريات وأمكن لي أن أرى بينها الثلاثة، كانوا ذكوراً.

شعرت بشحنة من الأفكار بين الواقع والخيال، وبين الذكريات والتصورات حين نبهني ذهني إلى عامل الوقت. قمت إذ ذاك أستاذن للانصراف.

رافقتني إلى الباب بعد أن ودعت الحاج الطهروني. توادعنا بحرارة المودة وثقل ريع القرن ثم انخرطت في شارع الواقع.

حيبتي... تعبت كثيراً بعد توديعك إذ سرت هائما في حالة معنوية وهيبية. وضربت الحالة الهستيرية فكري

بقوة لما وضعت رأسي على المخدة في الليلة اللاحقة. ضغط على مزاجي تيار شديد المفعول. ثم سرت في سائر جسدي قشعريرة وهيبية. وطفق صدري يرتعش ويغلي فانتفضت قائما وهرعت إلى الماء لأضع رأسي تحت الصنبور.

وما كدت أتماثل حتى لبثت أنصت إلى جوارحي! ماذا تريد من هذه السيدة؟ ... إنها امرأة غريبة عنك! ... إنها سيدة فاضلة لكنك تجهلها... هل هي صديقة لك؟ ... هل تحبك؟ ... هل وجدت فيها هيام الأمل؟ ...

تهاطلت العبرات بغزارة فأناحت للمضغة أن تسترسل في الهليان : أريد أن أرى تلك الفتاة ... تلك الوردية بعينها ... آه... لو أرى على الأقل صورة تذكارية لها وهي في تلك السن... وأفضل من ذلك لو أشاهد شريطاً تذكاريًا وهي فيه فتاة! ... لماذا لم أسألها رقم هاتفها المحمول؟ ... وماذا أصنع به؟ ... وما الصعب في تجديد زيارة لها! ... و ما الفائدة من زيارتها ... إنها شخص أعز! ...

الرسم على الروح

هيام الفرشيشي

أن يرقص ويضحك ويغني ويرسم على وجهه تعابير
البلاهة، ويحول حركاته إلى قفزات مجنونة!

في الطريق إلى الرسم طفقت تنظر إلى السماء
بنظرة ساذجة تخفي توقعها لخطر ما. ولكن في ذاكرتها
صورة «بوير تونابو» تلك القرية القابعة بالأكوادور التي
مر عليها «كونديلي»، ذلك الشاب لم يكن مجنوناً حقاً!
ولكن جليلاً بالحظوظ على الزمرد بلداً ملحاً! فقد قطع
النهر ويده مزارع من الخيزران وفي حنجرته أصوات
ساخرة مغناة بأحلام تحدد نحو المجهول.

أيقنت أنها وصلت إلى المكان المنشود غير بعيد
عن البحر. فقد تراءى البحر من بعد مبتهجا. الطقس
خريفى لكن السماء لم تكن كثيفة بل موشحة بغيوم
قطبية خففت من حدة اللون الرمادي. استرسلت قطرات
الرذاذ برفق فبللت شعرها ووجهها. بدت السماء لوحة
متحركة سرعان ما اكتست ألواناً زرقاء باعدت الغيوم
وأرسلت الضياء... البحر لم يكن صاخبا تماماً لكن
أمواجه كانت تندفع بحرية محدثة إيقاعاً عند ارتطامها
بالرمل... حركها مشهد الأمواج المتدافعة، لترتد تاركة
أصداها. هزها شوق لمعائقة هذه الأمواج والإبحار
في أعماقها، لكن المطر تساقط على شعرها، فتخلصت
من الذبول الذي انتابها جراء مراقبة الطبيعة الجذابة،
وأسرعت السير رغم ثقل خطاها على الرمل.

عملها كمعلمة رقص لم يخدم عشقها للفن
التشكيلي إذ نهوى «هدى» الرسم وتتمتع بمشاهدة
اللوحات في المعارض والمجلات. وتقرأ كل ما يكتبه
النقاد عن مدارس هذا الفن وتجاريه، وغالباً ما تعود
إلى اللوحة الخالدة: الموناليزا بابتسامتها المخادعة،
لوحة بيكاسو امرأة مكتوفة اليدين تجلس على طويقة
بوذا وتقرأ السر الدفين.

كانت تمج العتف وتميل إلى الرسومات الناقدة،
قد تكون سلسلة لوحات «لهوغارت» ذلك الانجليزي
المصور للهو، لوحات تمج بالمشاهد الناطقة، تصور
الفساد وتهتك خبث البشر. لوحات ساخرة لا تقل قيمة
عن لوحات «برنارد شو» اللاذعة. فيكفي الرسام أن
يضيف ابتسامة على هذا العالم. وينظر إليه مكتوف
اليدين في جلسة صامتة.

تتابع هذه الأيام ما كتبه الصحف عن الرسام «جمال
الصافي» صاحب الألوان المغامرة والمشاهد المتحركة
والتشكيل الضاح بالعتف. لم لا تزور مرسمه؟ هذه فرصة
اكتشافه والتوغل في عوالمه، فالحياة تنسج لعوالم غير
تلك التي نعيشها! طفقت تستعيد رواية ذلك الشاب
المغامر «ستيورات كونديلي» الذي صمم على جلب
الزمرد من قبيلة متوحشة لا تبارك إلا المجانين! الجمال
كالزمرد كامن في أراضٍ خطيرة... يكفي «كونديلي»

أخذت تهتز في رغبة مسعورة. أشاحت بوجهها عن اللوحات، فلم تعد ترى فيها سوى أحاسيس حادة تخزها، وتبخر كل ما قرأته عن الانطباعية والرمزية والتكعيبية. الأشكال تمثلت كوجوه تنظر لها بشراسة، وأجساد متوتبة تريد الانتفاض عليها! فقد تعدد الرسام إحداث الخدوش على سطح لوحاته ليصدم المشاهد بصورة المرعبة والألوان العادة، ويتلطيخ اللوحات باللون الأسود مما حال دون انسياب أحاسيسها.

غابت عن ذهنها قوانين الترابط والتجاور والتراكب وحل محلها قانون متوحش.. إنها تنوء في لوحة نفسها الغامضة، تحاول تصميم رفصة صانبة على الإيقاع المتسارع لموسيقى «جون ميشال جار» الذي يحاكي ارتطام الأمواج الصاخبة على الصخور المديبة... في ذلك الإيقاع الغامض راودها الشعور بالرهبة وهي تتوقع أن تشاهد بطله الفلم ضالة في الأزقة المظلمة كما القطة الباحثة عن عظام، وتدور حولها فقط ذات رؤس كبيرة وعيون براقة

دخلت جماعة التصوير بتجهيزاتهم وآلات التصوير إلى الرسم، يتقدمهم المخرج، يتحدث إلى الرسام الذي كف عن تولين لوحته، ثم يطلب من تقني الإضاءة إطفاء النور الكهربائي ليمكس الضوء الصناعي على لوحة النمر المفترس، ويعكس الترميز عند التقاط الصورة عن قرب، أما تقني الصوت فقد كان يركب الصوت السيكلوجي على المشهد: بدا كصورة العاصفة المنيعة من جوف الروح، في حين انشغل المخرج بترتيب مشاهد اللوحات المعروضة، فيخرج النمر من اللوحة في خدعة سينمائية ويلتهم البطله. في تلك اللحظة تلعو صرخاتها بين أرجاء المرسوم، يضاء النور الكهربائي وترصد الكاميرا بقايا لهيكل بشري..

إثر ذلك يطلب المخرج من الرسام أن يضع على وجهه القناع المنحوت من الخشب ويصحبه إلى خارج المرسوم رفقة فريق التصوير حيث كهف صنعه مهندسو الديكور. شرح المخرج للرسام موضعا: أنت الآن أمام كهف هندي قديم في «حيدر أباد»، الرسومات التي وجدت

قرب المرسوم ثمة فريق تصوير سينمائي، يحمل أفرادهم ملامحا آسيوية غالبية تطيع وجوها حازمة منغلقة تطفح بصورة الشرق الأقصى. يطلب المخرج من الممثلة بعبارة أنجليزية ذات لكتة هندية أن تغطي وجهها تعابير السذاجة، وأن تنبت من عينيها نظرة بلهاء، أما الشاب الذي يطلب منه تصنع دور المخادع فدعاه إلى النظر إليها بخشوع وكأنه يصغي إلى تراتيل الآلهة. جلسته الرصينة أعادت إلى هدى صورة «بوذا» المتأمل منذ قرون في نفس الهية. رددت بين طياتها وهي تهم بالدخول إلى المرسوم: من نقطة السذاجة تدخل بطله الفلم إلى قبيلة متوحشة كـ «كونديلي».

كان المرسوم أشبه مايكون بقلعة أثرية ذا شكل دائري، أقرب إلى القبة المبنية من الحجارة الضخمة، وفرش بلاطه فسيفساء عليها حيوانات ونسور وطيور الشبايك كبيرة من الخشب المزخرف بها فتحات تسفل منها نسيمات هواء البحر الرطب، أما الأعمدة القائمة الحراس فقد كانت تشد السقف كما لو كانت تباعد بينه وبين الأرض. انتشرت الرطوبة في المرسوم وترافقت الجداريات وقد رسمت عليها تماثيل وأشكال هندسية غريبة كما لو أن كل الحضارات قد مرت من هنا وتركت بصماتها على الجدران.

رسوم اللوحات تنضح بالعنف، على إحداها رجل يقطع رقبة الآخر بسيفه، الثانية تصور نمرًا يقترب من رجلًا زائع النظرات. واجهتها اللوحة الثالثة بوجه شاب حاد النظرات، دقيق القسمات، تغطي لحية كثيفة نصف وجهه، أسمر اللون. كان يلبس ملابس فضفاضة ذكرتها بهنود الراجوب القدامى المنحدرين من «آل غورخاس» في النيبال. وترأى لها الشاب في صورة مهرجًا يروض الفهد المكش. كان شكل السيف في اللوحة يختلف عن السكين المعقوف النصل عند «آل غورخاس». شعرت بحاجة لبعض الهدوء ولكن يبدو أنها دخلت طريقا مجهول النهاية. استحالَت مشاهد اللوحات إلى كوابيس تعصف برأسها. اتبرت تلك المناظر المزعجة أشباحا مانفكت تمتد وتتطاوَل عبر غياهب الوهم، ثم

حينها ستتشى على إيقاع رقصة الروح إلى حين انطفاء النار، وتأخذ زممارك القصبي لتعزف سر إعادة خلق الروح، فتبعث الفتاة من جديد على شكل كوبرا مقدسة ترقص على نغمات الزمار...

لم يكن ذلك صوت المخرج حتما بل صوت «هدى» المتبلج من المتاهة وهي تتخيل عودة «آل غورخاس» إلى الهند القديمة.

لم يتب الرسام المتهكم في تلوين لوحته إلى أثر لوحاته على روحها... غادرت المرسوم، تأملت أشعة الشمس الحمراء المنتشرة على أمواج البحر المتلاطمة والجمع الوحشي وهو يفتح أجنحته. في تلك اللوحة الخلاقة عاد إلى اللون توازنه وهي ترقص مع البجعات رقصة «بتاري».

عليه هي محاكاة للطفوس الهندية القديمة. ستخرج من الكهف كدرويش وربع، وتوفد نارا ثم ترمي داخلها بقايا هيكل الفتاة وترقص على إيقاع صوت الطبل، في حين لا تحرق النار المباركة وأنت تمرر عصا غليظة بها شرارات اللهب على لسانك وكفتيك وصدرك..

شعرت «هدى» أنها داخل متاهة لا تعرف حدودها: هل هي في حلم أم في واقع فقد نبأته؟ هل كانت في مرسوم أم في أستوديو تصوير... كيف استحال هذا الرسام إلى ممثل بارع يتقن الخداع البصري وهو يؤدي تعليمات المخرج بدقة؟ أما ذلك المخرج الهندي فقد كان أكثر جنونا من الرسام، فقد بدا كإلاه يلهم الرسام بلغة الغيب:

.. حاول أن تتقمص دور «جلجامش» قيل أداء الطفوس! نازل النمر ذلك الوحش الأرضي!



بتاري : الانساب في اللغة اليونانية القديمة ؛ هي رقصة من تصميم برونوستاير .

الجوال و ملك الموت ..

عبد التادر اللطيفي

عني.. ثم.. ثم اكتشفت أنني لا أستطيع الحركة إلا قليلا،
ويذا أنني معصوب الجبين وأني أحمل في أنفي أنبوي
للتنفس.. يا للهول ! ماذا حل بي حقا ؟ وترجّحت
لكل جوالي سرعان ما صرخ :

لا لا.. ألم أقل لك يا سيدي بآلا تؤذي نفسك..
لا تتعلم ولا تحاول النهوض.. لا تتحرك.. حافظ على
مديتك.. فقط واتنا بأنهم كل شيء..

ماذا.. ماذا.. ستفهم يومئذ متى أنا هنا ؟

نحلل قليلا.. كان موضوعا قريبا مني فوق
المنضدة الصغيرة، وكان إلى جانبيه علبة وقوارير
ولوحات مستطيلة للحبوب وكانت مختلفة الألوان.
وكان ثمة قطعتان بلاستيكتان سرعان ما عرفت فيهما
حقتين غليظتين لم تستعلا بعد.. " يا إلهي، ما كل
هذا ؟ " قلت في نفسي وعدت أسأله في نفاذ صبر :
ولكن قل لي منذ متى أنا هنا ؟

منذ ثلاثة أسابيع..

وماذا وقع ؟ ماذا وقع لسببك أخبرني ؟؟

لقد انزلت في قطعة موز وتدرجّت من على
السلم، وفقدت وعيك.. و.. وأتينا بك إلى
المستشفى ولكنك لم تستيق.. أعني.. لم تسترد
وعيك و.. وحسبك ستموت..

سمعت صوت جوالي يأتي وأنايا وضعيفا، وهو
يقول :

- صباح الخير يا سيدي.. حمدا لله على السلامة
ستكون بغير وعافية وإنها لمعجزة ولا شك.. كيف تشعر
الآن ؟..

كانت الأشياء تبدو أمامي غائمة.. كنت فيما يخص
إلي أحلق من فوق جبل عال وما بين يدي حاج محيط
وشديدة الانحدار.. خفة في الوزن، وألم غارس في
بعض الأطراف حالة غريبة.. لا أعلم أنني مررت بها من
قبل.. وكنت واعيا تقريبا بأنني في وضع غير طبيعي
ولكنني لم أكن أعرف ماذا حل بي على وجه التدقيق..

سألته : أين أنا يا جوالي ؟

أجاب وهو يترافق في مكانه : أنت في المستشفى
سيدي.. لا تتحرك حتى لا تؤذي نفسك..

ألححت في السؤال : ماذا حل بي ؟ لماذا أنا في
المستشفى، وما هذه الأشياء التي حولي ؟

كان واضحا أنني في حجرة من حجرات مستشفى
نظيف، وكان كل شيء حولي أبيض تقريبا.. الفراش
والملاءات اللبافة، والمعدات الطبية التي كانت تحيط
بي، والجدران التي كانت تميل إلى الزرقة الممزوجة
بالبياض.. ويان ليجمع كل هذا أن المكان ليس غريبا

للغيوية .. وعندما حملوك كنتُ معك .. وحتى عندما أدخلوك إلى غرفة العمليات فإنهم تركوني إلى جانبك. وتغفن أحدهم فتقلني إلى هذه الغرفة ريثما تنتهي أنت من العملية، وكنتُ أنتظر قلقا على هذه المنضدة.

هل تعلم أين كنتُ أنا حقيقة؟ يا جوالي العزيز ؟

لا. وليس عندي أدنى فكرة يا سيدي، أين كنتُ ؟
الست في المستشفى!؟

لستُ في المستشفى بل لقد كنتُ في الأثير .

في الأثير ؟! تعني الجنة مثلا؟

لا. في الأثير أقول لكواشاهدتُ ما لم يشاهده غيري، ولا حتى جوال مثلك مليء برفائق السليكون التي تحول الواقع إلى خيال والخيال إلى واقع .. لقد كنتُ في مكان قريب بعيد ..

حقيقتي يا سيدي فأنا مشتاق إلى سماع أخبارك العجيبة .. إليك نستمع ..

لقد كنتُ أنا حينئذٍ حين الحياة والموت، لكنني لم أكن سعيدا ولا حزينا .. كنتُ أرى الغرائب واكتشفتُ بعض الأسرار ..

ماذا رأيتُ وماذا اكتشفتُ ؟ هيا قل وعجل، ولا عليك من المقدمات .

هل تذكر يا جوالي أنني مرة أو مرتين كنتُ قد حدثتُك عن رجل هلامي في ثياب بيضاء شاهده في أحد أحلامي، وكان ذلك على ما أظن منذ سنتين أو ثلاث ؟

أجل أذكر .. وبالعناية كنتُ قد سجلتُ عندي ملاحظة في دفتر محفوظاتك .. لقد سجلتُ أنك شاهدتُ حلما لن تساه، ولم تشأ أن تخبرني بالباقي .. الملاحظة ما تزال مكتوبة عندي . ألم تكتب أنك سعيد شقي ؟ قُلتُ الصفحات على شاشتي وستجدها .. ولكن لماذا لم تخبرني بالباقي وكتمت عني ما رأيته .. ؟
الآن سأخبرك ..

أموت !! إلى هذه الدرجة ؟! أموت، أنا .. أنا
أموت ؟!

صحك :

وما الغرابة في ذلك؟؟ أنت كائن بشري وقد تموت في أية لحظة مثل الآخرين .. فلماذا تستغرب ؟

عجبا ! هل وصل بك الأمر إلى حد أن ترجو الموت لسيدك ؟ هذا نكران للجميل ولؤم صريح، ولا يجدر بك أن تكون قاسيا .. إنك تقسو علي بمزحك الثقيلة هذه .. هيا هيا قل لي ماذا جرى حقيقة ..

هو ما أقول لك فعلا، ولكنك لا تريد أن تصدقني.

إذن أين أسرتي، وأين أصدقائي، وأين معارفي وزواريجتي أعرف بالضبط ما الذي حدث .. فأنا لا أصدقك حقاً؟

زاروك بالعشرات يا سيدي وكانوا جميعا يريدون الاطمئنان على حالتك، وكنتُ على علاقة الموت وهم ينتظرون اللحظة الفاصلة. إذ لم يبق إلا أن يفتل الأطباء هذه الآلات الرحيمة وينتهي كل شيء إلى الأبد .. ولكنك تحمل سبع أرواح

تقصد .. مثل القط ؟

هو ذلك .

طيب. لماذا لا يجلس بعضهم إلي الآن؟ أجد إلاك معي ؟

لا تنس أنها الساعة الرابعة صباحا والكل نائمون، وليس هذا وقت زيارة الأقرباء والأصدقاء .. ثم إن وجودي دليل حقيقي على أنني الوحيد الذي يظل وفيًا لك إلى آخر لحظة من حياتك .. لقد كنتُ في وقت الحادث في جيبك وظللتُ أندحرج معك، وأرتطم بالدرجات الرخامية الصلبة مثلما كنتُ ترتطم تماما إلا أنني حافظتُ على وصحي .. صناعة أصيلة لا غش فيها .. أما أنت فقد شخرت كالنور ثم استسلمت

ماذا رأيت بريسك ؟

في الأيام الأخيرة كنتُ أدخل وأخرج صُحبة رجليين يلبسان لباساً أبيض لم ينزعاه حتى في أوقات الراحة، وكانا يتكلمان بلطف شديد ولا يشيران كثيراً من الضجيج.. والحق أنني يا جوالي خرجت مرة واحدة ولم أعد إلى هذه الحجرة إلا قبل قليل.. تقريبا قبل حوالي نصف ساعة. وما عدا ذلك فإن هذين الرجلين كانا يستقياني غالبا مع أحدهما أو كليهما ولم أكن أشعر بالبرد أو الحرارة.. ولا أعلم أين كنتُ أنام ولكنني كنت غالب الوقت في الخارج كأنما كان يعمل هذان الرجلان جاهدين على أن يبعداني عن هذا المكان.. لقد رأيتُ حقا بعض الداخلين والخارجين في اليوم الأول واعتقدتُ أنني أعرف بعضهم، وسألت الرجلين ماذا يفعل هؤلاء فذكروا لي أنهم زوار يعودون مريضا وهو على وشك الموت..

حقا ؟!

وكنْتُ أحس باستمرار أنهم يخفون شيئا عني وعندما ألحقتُ في السؤال عن هذين الرجلين مع محترقان أجاباني بأنهما يستلان الأرواح..

يستلان الأرواح ؟!

أجل. وقال لي أكبرهما إن ثمة روحا مسلوطة حاليا ولكنها لا تريد أن تبعد بعيدا عن جسد صاحبها. وقال، إنها بسبب هذه المشكلة لم يستطيعا مغادرة المكان رغم أن وراءهما الكثير من الأعمال التي لا تنتهي. فاضطرا إلى المراقبة والقيام بحركة ذهاب وإياب من وإلى حيث يعملان حتى يقع البت في الأمر..

وأي أمر ؟

أمر الروح.. فقد كانا يريدان أن يذهبا بها كما يعملان عادةً غير أنهما لم يتلقيا أمرا صريحا.. وبدا أن ثمة مشكلة في الحجرة التي ينتظران عندها، حيث ليس من السهل فصل الهيولي عن المادة. وهذه من المشاكل التي لم يكونا ليتعرضا لها من قبل بسبب تخلف علم

الطب قديما والتطور الذي وقع حديثا، والذي بدأ يسبب لهما ولزملائهما بعض القلق.. إنهما لا يستطيعان مخالفة الأوامر ولا يستطيعان في نفس الوقت التوقف عن أداء الواجب حتى لو كان ذلك في مكان ناء، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تتوقف المشيئة العظمى أمام إشكالات صغيرة وبسيطة مثل هذه..

وهل كانا يذهبان بعيدا ؟

ربما.. لكنني أعتقد أنهما مكلفان بالعمل فقط في دوائر قريبة لا تحتاج إلا إلى تنقل بسيط وسريع.. يضع عشرات من الأميال لا غير..

ماذا قلتُ لي عن عملهما يا سيدي ؟

قلتُ إنهما يستلان الأرواح..

وي. لا شك أنهما فظيعان.. كيف يكونهذان الرجلان رقيقين وهما يقومان بهذه الأعمال المرعبة ؟

صدّق لي يا جوالي أنهما رقيقان جدا، خصوصا ذاك الذي سألته عن أحواله منذ ستين أو ثلاث وهو أكبرهما. إنهما يظال الهدوء والسكينة والاعتزان واللطيف.. وهو من كان يخطط للذهاب إلى الأماكن القريبة والبعيدة وتأتيه الأوامر فينفذها بسرور، وكان يطمئنتي دائما.. وكان على الدوام في حالة انشراح وهو في عباءته البيضاء الشفافة وغطاء رأسه الحريري الذي ترفع النسومات الخفيفة أطرافه المتهدلة اللينة فيرفرف من حين إلى حين.. وبالمناسبة فإنه كان قد أطلعني على بعض الأسرار..

بعض الأسرار ! وماذا تشرى يخبرك سفاح مثل هذا.. ماذا قال لك ؟ هل أطلعك على طرقه الخاصة في قبض أرواح ضحاياه ؟ هل قال لك أنك ستتموت غدا أو أنك ستعيش مائة عام أخرى، وأنه في النهاية لا بد قادم لحرماتك من الحركة ؟ هل قال لك - إنني مثلا سألحك بذلك أم أنني سأتحول إلى مالك آخر بعدك ؟ قل لي، قل لي يا سيدي ولا تتجمل من أن تشفي أسرارهم إلي فأنا صديقك الحقيقي وجوالك وليس هو.

أيها الجوال هو لم يخبرني بما في المستقبل..
فهذا ممنوع معا باتا إلا أنه حدثني عن قصص بعض
ممن قصصوا من قبل، وقال إنه لا ضير من أن يحدثني
بتقصصهم لأنها لم تعد ذات قيمة ولن تغير من مسار
المستقبل.. فخطورة السر تكمن في تأثير الماضي على
الحاضر أو المستقبل. أما وإن التأثير قد أصبح متعددا
تقريبا فإنه لا يخشى من أن يفشي بعض الأسرار..

هل سألتك يا سيدي عن بعض أقاربك أو معارفك
ممن انتقلوا إلى رحمته تعالى ؟

أجل بالطبع. لقد سألته مثلا عن السر في توالي
ظاهرة الوفيات في بلدنا عندما كنت صغيرا. وأعتقد
أن الأمر ما زال مستمرا إلى الآن.. وأنا أذكر أن الموت
كان يحتاج البلدة صيفا وشتاء، فيأخذ ما كتب للمهرم
الناس ثم يتوقف إلى دورة تالية.. وكان الناس في
فريقي حيسا يموت أحدهم يتشاءمون وينفون اللاحقين
ويدعون الله ألا يكونوا هم أو أقربهم من بين أولئك
اللاحقين. وكنت في صغري أستعرب من هذه العادة
التي تكرر عبر السنين، حتى أصبحت أحضى مثل
الآخرين أنه إذا أعلن عن قدوم الموت فخرج أهلنا
بعض أعزائنا. وفي سنة من السنوات كان الموتى قد أخذ
كلا من جدي وجدتي، وأحد أخوالي وطفلا صغيرا لابن
عمة والدي، ورجلا مسنا من أصفارنا، وفشى أعرج
متسولا كان غالبا ما يمر من أمام بيتنا وينام عند الباب
وقت القيلولة.. وحمارا لخالي.. كل ذلك تم في
حوالي عشرين يوما.. ودلف الموت فأخذ معه حوالي
عشرة آخرين من القرية في أقل من شهر ثم ذهب..

غريب. وهل كشف لك صاحبك السر ؟

قال إن الأمر كان عاديا وطبيعيا جدا وليس فيه أية
عراة..

كيف ؟

قال إن جدي كان كبيرا في السن وكان يجاوز
التسعين ولم يكن بد من إغفائه من الحياة، ووضع
حد لمتاعبه الصحية.. فقد كان يشكو من السكري وجاء

المفاصل وضغط الدم ودب الضعف إلى بصره حتى لم
يعد يميز كثيرا بين الأشياء، ولذلك كان من الرؤفة به أن
تستل روحه.. وكان قد بدأ يفقد القدرة على النهوض
حتى عند القيام لقضاء حاجته في الحمام، وقر القرار بأن
تكون النهاية.. وفي يوم من الأيام استند جدي إلى
الجدار وجعل صدره يرتفع وينخفض ويستعد ليلفظ
الروح.. فجاء صاحبنا ومد يديه فتلقاها في حفته قبل
أن تسقط على الأرض وتتعفر، ثم وضعها بدهره في
جراب الموت..

وله جراب يسميه جراب الموت ؟

أجل.. وإلا فكيف يحصد الأرواح ؟

وجدتكم ؟

قال إن جدي لم تكن بعيدة السن عن جدي فقد
كنت في الثمانين.. ومع أنها كانت في صحة جيدة
بالمقارنة إلى عمرها وبالمقارنة إلى بعليها إلا أن دورها
من الحياة كان قد انتهى منذ زمن بعيد. وكانت المشيئة
على ما يشاء قد أتت أنه لا بأس من أن تقرر الرقيقين
ولا حرج في ذلك.. ولأنها حزنّت على جدي مثلما
تحنن امرأة في الأربعين على زوجها وأصبحت وحيدة
وأرملة فقد كان لا بد من النظر في أمرها.. بل إن
أمرها منظور فيه من الأزل إلا أنه كان سيبدو من الرفق
والرحمة والعدل أن تلحق به في أيام قليلة..
وعندما كانت تهم بالاقتراب من الركن الذي أمضى فيه
جدي أيامه الأخيرة لتترحم عليه وتكفي بكاءه الذي
يشبه النعش في قصة قديمة، فوحث بصاحبا بنظر إليها
وهو يرحب بها قائلا : استريح استريح يا أماء هل
تودين أن تكوني رقيقة زوجك الأبدية ؟ لقد قال إنها
حملت فيه مثلما تحمل في العراة تماما ثم ضحكت
في وجهه بقايا أسنان دهريسة، وسألته عن يكون.
فلما أخبرها أنه ملكت الموت أطرقت، إلا أنها قالت
له بعد حين، أنه رغم حبها للحياة إلى آخر لحظة فهي
تفضل أن تلحق بزوجها. واستعدت لتسلم روحها
ووضعها في جرابه بنسها..

هكذا إذن ؟

نعم هكذا .

وخالفك . هل كان بدوره كبيرا في السن ؟ لا أعتقد ذلك فلم يقبض روحه ؟

قال إن خالي كان شوما على نفسه .

وأي شوم أكبر من الموت ؟

قال إن خالي كان يلعب الكرة عندما جاءه نعي جدتي وكان في السابعة عشرة . . أنا أذكر ذلك أيضا . وعندما استهضوه للذهاب قال ، إذا كان أبوه قد مات فإنه لم يعد يستعيد أن تلحق به أمه بدورها وكان غاية في العيش . . وتباطأ قليلا وقصده أن يتم بقية المباراة مع أصدقائه . . وبعد حوالي نصف ساعة بدأت قطرات المطر في النزول وقد أرعدت السماء وأبرقت وجاء السيل سريعا فتوقف جميع الأولاد عن اللعب إلا هو . . وجعل يركض مثل الحصان وينزل على السطح الأملس ويمرغ نفسه في الوحل مثل الحمام الوحشي . .

ربما كان حزينا على أبيه . .

ربما . إلا أنه لم يكن يدرك أن السطح الأملس كان يخفي تحته بعض القطع من الحديد الصدئ . وعندما انزلق بظهره في اندفاع شديد كان الحديد يمزق جنبه الأيسر بالطول وبالعرض . . ورأى رجلا أبيض قبالة وهو يلوح بجرابه ويقول له إنه جاء لكي يراه وهو يلعب كرة القدم ، وأنه سيمود إليه بعد أيام . .

يعود إليه بعد أيام ! تقصد صاحبك ! ولماذا لم يقبضه في وقتها ؟

كان بحاجة إلى أن يتعفن جرحه . . فقد استمر المحيطون في الانشغال بالأموات وتركوا العناية بالأحياء ، وكان للجهل وعدم التحوط من الأمراض دور وأي دور . ولم يتصور أحد أن جرحا خفيا تحت ثياب خالي الذي تجاهل الأمر وتمادى في الاستهتار حتى بنفسي يودي به بعد فترة وجيزة . . وكما تعرف فإن الرجل ذا الثوب الأبيض كانتهمته كما قلت لك

تنحصر في تسلم الأرواح ووضعها في الجراب . . فهو لا يقتل الناس ولكنه يتسلم أرواحهم كي يرفعها إلى أماكنها بسلام . .

يا الله ! خالفك هذا شوم على نفسه بالفعل . . والطفل الصغير ! أقصد ابن عمة والدتك ، كيف مات ؟

لا تقل لي كيف مات ، بل قل لي كيف قبضت روحه ؟

إذن هذا ما تعلمته من مَلِك الموت يا سيدي ، وقد أصبحت الآن تدافع عنه . .

أنا لا أدافع عنه ولكني أقول الحقيقة . . وذلك الطفل الصغير كان قد وقع من السطح مرتين . . تصوّر مرتين . . وفي كل مرة كان يتلقاه هذا الرجل الذي تقول عنه إنه سفاح فيمنعه من الأذى والمكره ، وكان الناس في المرتين يقولون سَتر الله . وفي المرة الثالثة جاء تحذير من المشية بأن هذا الطفل لا يريد أن يتناول اللحم ولا أن يكون تحت جناحها ، وهو مكتوب عليه من الأزل أن يفارق الدنيا وهو صغير السن ربما لكي يدخل الجنة بعد ذلك لهذا لا فائدة من تلقفه عند السقوط . . وعوض أن يسقط من السطح فإنه سقط فيبتر ، وكان ذلك عندما تركه إخوته وحيدا وقد استنام أهله للعناية الرامية مثل معظم الناس وذهبوا للمشاركة في اليوم السابع من وفاة جدتي حتى منكَ الموت فوجئ بتغيير المكان . .

فوجئ . يا الله ! والظاهر أن جدّيسك لم يشاء أن يغادر الدنيا بمفردهما .

هذا ما يبدو يا جوالي ، إلا أن القصة لم تنته بعد . . أظنك - يا سيدي ستقول لي إن صهركم الذي مات بعد ذلك ، مات عندما كان قادما في الطريق إلى المأم . . أليس كذلك ؟

لا ليس كذلك . . فإنه قد مات وهو يتناول الدواء وفيه حبات من المحلول أكثر من المعتاد ، وكان قد

وضع قطعتين من مضادات التجلط عوض واحدة اعتقادا منه أنه يحمي نفسه من الموت. وكان قد سمع من يقول إن جدي مات لأنه لم يعد يحترم عاداته الصحية ولا يكثر لأدويته التي تقيه من التدهور .

هكذا ؟

أجل هكذا، ومثلك الموت شاهد على ذلك.. فقد رآه كيف كان خائفا عندما بلغه موت جدي. وسمعه يقول عنه إنه رجل لم يعرف أبدا قيمة الحياة، ولم يسع يوما لأن يكون قلدوة لأبنائه وأحفاده في الاعتناء بصحته. مع أن جدي كان قد بلغ التسعين، وعندما كان في السبعين لم يكن قد شرع بعد في التداوي بطريقة منتظمة.. فلم يكن مريضا ولا يحتاج إلى الدواء.. ولم يكن يشكو..

طبيب. والفنى الأخرج المتسول، كيف مات ؟

قال المتسكك إنه كان قريبا في المكان، وربما كان عامل الصدفة مؤثرا !

سبق أن قلت - يا سيدي إن المشية هي التي نأمر وتقرر وأن صديقك متسكك الموت هو مجرد مستم للأرواح، فكيف إذن تتدخل الصدفة وجواب المكان ؟ هذا لا يستقيم .

هذا المتسول لم تكن له علاقة بأسرتنا، ولا صلة له بجدي أو جدتي.. صحيح كان ينأم أحيانا عند عتبة بيتنا، وكنا نشفق عليه فنطمعه من حين إلى حين وقد يبيت في فناء الدار لكنه ليس من الأسرة ولا علاقة له بموت واحد من الناس من أقرابنا.. وما حدث هو أن أجله كان قد قُدر في مكان آخر، وأنه قبل عدة سنوات لم يكن في قريتنا. فهو قد وصل إلينا بعد أن جعل ينتقل في أرجاء المدن والقرى إلى أن استقر به الحال في البلدة.. وللحق هو لم يكن وحيدا، وإنما كان معه والدان هرمان سرعان ما اختفيا فجأة بعد أن ظهرا معه وبقي هو.. وكان هذا الفتى قد أصابه الكساح وهو صغير، وعندما أبل - كان قد أصبح أعرج.. ولأن والديه كانا فقيرين فإنهما لم يتسكنا من علاجه، لا من الكساح

ولا من الحمى التي آلمت به شهرا كاملا وكاد يمت بسببها. وربما أن الأجال مكتوبة، فإنه قد استمر على قيد الحياة لكن مع بعض الأمراض الخفية التي ظلت تراوده وكان مصابا بضيق التنفس، وبالصرع.. وفي بعض خلواته كانت نوبات الصرع تحيله إلى شبح من الأشباح. وكانت الحالة قد تفاقمت في أيامه الأخيرة، ولم يعد ثمة شك تقريبا في أنه سيموت في وقت قريب.. ولأنه كان قادما من مكان بعيد في الأصل، فإن مثلك الموت الموكل به لم يكن هو صاحبيل كان متسككا آخر. وبعد أخذ ورد، ولأن موجة استلام الأرواح كانت على أشدها في بلدتنا، فقد وقع الاتفاق فيما يبدو على أن يستلم صاحبي الأمر ويقوم بالمهمة بدلا من الأول كنوع من التعاون.. وبدوره صاحبي وكل الأمر لمساعدته لكثرة الأشغال والأعمال..

هل أنت جاد يا سيدي فيما تقول.. إن هذا يبدو لي محض افتراء

هكذا على الأقل ما أوحاه إلي صديقي متسكك الحوب.

أصبح صديقك.. لقد تطورت العلاقة سريعا وهذا ما لم أكن أتصوره ولا أنتظره منك يا سيدي. أيها الرجل العقلاني الذي لا يؤمن بالأساطير. اسمح لي أن أقول لك إنك تهذي يا سيدي..

ربما !

والحصار.. كيف مات ؟

مات بالسكتة. ولكن عليك أن تعلم يا جوالي أن استلام روحه ليس من اختصاص صاحبي، وإنما هو من اختصاص مساعده. ولا يمكن أن تجتمع أرواح البشر وأرواح الحيوان في جراب واحد..

إذن كيف قبض المساعد روح ذلك الفتى المتسول البائس.. هل اعتبره من الحيوان؟

لا لا.. فقد كان معه جرابان.. إحداهما للحيوان وأخرى كانت لذلك الملك الذي طلب العون بسبب

بعد المسافة وضيق الوقت ولم يعد إلى البلدة في حينها . .

والسكته ! كيف يموت حمار بالسكته ؟ هذه أول مرة أسمع فيها مثل هذا الخير الغريب يا سيدي !

لا تستغرب شيئا يا جوالي . . ألم أقل لك إن صاحبي قد أخبرني ببعض الأسرار والباطونان كان خبر ذلك الحمار الشقي مشهورا في بلدتنا . . ولأن الحمار كان حمار خالتي فإن المآثم السابقة جميعها كانت قد مرت على ظهره . . وعندما مات جدي احتجنا إليه في كل شيء . . من نقل الماء والمؤونة للمعزين والزائرين ، إلى حمل النعش من المقبرة التي كانت تبعد عنا حوالي الساعة مشيا على الأقدام أو الحوافر . .

ألم تستعملوا السيارة يا سيدي ؟

في ذلك الوقت لم تكن نملك سيارة، ولا يجوز أن نسير إلى المقبرة بالسيارات حتى لا ندنس أرضها التي يرقد تحتها كثير من أجدادنا .

تبرير معقول . . ولكن كيف لـ [الجد] هذه الأعمال البسيطة بالنسبة إلى حمار أن تقتله ؟

في الحقيقة ليست الأعمال هي التي تقتله ولا الانشغال ذهابا وإيابا طيلة كل هذه المآثم، وإنما كان ثمة أمر آخر على درجة من الأهمية .

وما هو ؟

الحب ؟

الحب ؟! كيف يقتل الحب الحميم ؟

نعم يقتله وزيادة . . ألا تصدقني ؟ قال لي جانب سكن خالتي كان ثمة اصطبل فيه حمارتان أغرم الحمار بإحداهما، وكان طيلة الليل لا ينفك عن الشقيق فضلا عن التهيق في النهار حتى كان زوج خالتي نفسه قد انزعج انزعاجا شديدا من نهيقه . . وللتخفيف من إزعاج الليل والنهار فإنهم جعلوا ينقلونه مرة بعد مرة إلى مكان بعيد في أطراف القرية ويعيدونه عندما يحتاجون

إليه . إلا أن اللصوص حاولوا سرقة وتكشف الأمر، فأعيد إلى مكانه الأول . . وفي تلك المدة التي كان فيها الموت يحصد أرواح عائلتي كان الحمار في ذروة عشقه وهيامه . وكان يتلفت في كل رحلة من رحلات الأحمال الثقيلة التي لا تنتهي، إلى الاصطبل في شوق بالغ ويطرق إطارا حزينا . فهو لم يتمكن يوما من تخفي ذلك الحاجز اللعين الذي يحجب عنه حبيبته التي ربما كانت تبادل العشق في صمت . . ولم يأت اليوم السابع لموت الفتى الأعرج، حتى كان حمار خالتي في غايبة من الضعف والنحول . . فهو من جهة كان عاشقا ومن جهة أخرى كان كثير العمل، وانقطعت شهوته للطعام . وقد باءت كل المحاولات التي ترمي إلى إطعامه بالفشل . . لقد كان ولا شك يشكو من داء عضال، ولم يكن ذلك الداء إلا العشق والحرمان مع الإرهاق البالغ

وبعد ؟

لقد فكرنا نحن الأطفال أن نشفي غليله .

كجهد سيدي ؟

لقد قررنا أن نروي ظمأه .

كيف يا سيدي ، فانا لا أفهمك ؟

هذه أمور لا تعرفونها أنتم معشر الآلات والوسائل . . إنها إما حاجات بشرية أو حيوانية . . وهي في الأغلب حاجات حيوانية . .

وهل شفيتم غليله ؟

أجل . فقد كنا حوالي تسعة صبيان أحطنا به ليلا وحلنا رباطه وتوجهنا به إلى ظاهر البلدة . وهناك كنا قد جهزنا له حمارته . . لقد كانت مثل العروس . . وقال ابن خالتي إننا سنكافئه على تعبته وشقائه وحرمانه، وسنجلد فيه القوة والعزيمة بعد أن كاد يفقدهما في الأيام الأخيرة . . لقد حملناه كرها ووضعناه على الحمار كرها وكان كالثائم . . شقاوة أطفال . . وما إن أحس بأنفاس الأثنى حتى أصبح مثل العفريت . .

لقد صحا أخيرا، وجعل يقوم بعمله على أحسن وجه.
ولكن بمجرد أن انتهى سقط ميتا .

يا ساتر . سقط ميتا !

أجل . فقد أجهد نفسه أكثر من اللازم . لقد مات
فجأة .

يا له من شهيد !

ملك الموت كان حاضرا، فكلف مساعده بأن
يلتقط روحه التي كادت تلامس التراب . فالمساعد كان
قد انشغل بمراقبة المشهد وحدث كل شيء بسرعة .

يا له من مصير مؤلم !

وهذا كان ختام الموت في عائلتنا تلك السنة . أما
في باقي البلدة فإن عشرة آخرين كانوا يتحضرون لتسليم
الروح .

عجب ! كل هذا حدثك به ملك الموت ؟

أي نعم . وقد قال لي إنه لولا حدث بسيط وقع لي
هذه الأيام ما كان ليروح لي بكل شيء ، وكذا سيرد
علي قصصا أخرى أكثر أهمية وأقرب إلى الخيال .
هكذا قال لي .

ألم يخبرك بأنك كنت بدورك ميتا أو كالميت ؟

لا . ولسن أدري لماذا، هل أنا فعلا كذلك ؟!

أنت كنت ميتا، وأنا أتساءل عن السر الذي لا يريد
أن يوافيك به إن لم يكن بهم مصيرك وقصة موتك .
فلقد كنت ميتا بالفعل ولكنك لم تكن تشعر . ويبدو
أنه قد احتفظ بروحك بين يديه كل هذه الأيام، ولذلك
لم تستطع دخول الغرفة . ولم يتمكن من وضعها في
جرابيه لأن القرار لم يصدر من المشيئة بعد، ولأن
آلات العلم الحديث ظلت ممسكة برمق منك ما بين
أسلاكها وبذباتها الكهربائية . أفقني يا سيدي . إن ملك
الموت جاء ليقبض روحك ولكنك سلمت . أليس هو
من قبض أرواح أفراد أسرته . إذن هو هو الذي
سيقبض روحك، فهو ما زال وفيك لك ولاسرتك وما

زال يتابع خطاكم حتى لو خرجتم من قريتم وتزحتم
إلى الكواكب . إنه يقوم بواجبه وقد كنت بين يديه
وها أنت تسترد روحك قبل قليل . الآن فقط رجعت
إلى الحجرة وعرفت بأنك في مستشفى وأنت انزلت
وكنت تموت .

هذا صحيح يا جوالي . أجل صحيح . واستغرب
لِم لم يحرنني بذلك !! لِم لم يصارحنني بالأمر وأن
بصحيته كل هذه المدة ؟!

ساعتها سيكشف لك الغيب وهو ممنوع عليه ، وقد
قلت إنه رجل هادئ ورفيق . أعتقد أنه لم يشأ أن
يزعجك بإشارات الأخبار السيئة والتذر المريبة . كما
يجب عليك أن تفكر تفكيرا عميقا في حدث ما كان
قد ربطك بتلك الوقيسات التي كنت تحدثني عنها قبل
قليل، ولا شك ستجد الحل . لقد أخبرك بأشياء كثيرة
وقصص عليك قصصا مختلفة إلا أنه لم يخبرك بأهم
شيء .

وما هو ؟

لا أعرفي بالكرم فنش في ذاكرتك .

أذكر فقط يا جوالي، أنني قبل أن أنزل في درجات
السلم كنت أفكر في ماض بعيد . كنت أتذكر جدي
وهو يلاعبني، وكنت أرى جدي وهي تواريني خلف
ظهرها كي تحميني من غضب أبي . وأحسست بأبي
يحاول انتشالي بالقوة ويهوي على رأسي بعصاه . لقد
كان غاضبا جدا وكان آخر شيء رأيته هو تلك العصا
وهي تنزل على ما بين عيني وعيبت عن الوعي .

يا له من موقف !

لقد كنت أموت يومها يا جوالي .

دعني أقل لك يا سيدي أن الأمر كله يكمن هنا .
عصا والدك وسقوطك من على الدرجات . لقد كنت
تموت هذه المرة أيضا، وعليك الحذر في المرة
المقيلة . ذاك الطفل الصغير، ابن عم والدتك سقط
سقطتين من السطح غير أنه كان في السقطة الثالثة في

قمر بتر.. وقد يكون صديقك مَلَك الموت الأبيض
رحيما بك وعطوفا عليك، ومع هذا فإنه لن يتمكن من
الحؤول دون موتك.. سيجد نفسه مضطرا إلى استلام
روحك ووضعها في جرابه مثلما كان يفعل مع المئات
من أسلافك منذ بدأت الحياة وبدأ الموت.. إنك في
موقف لا تحسد عليه يا سيدي فتوقّ من الأمر..

وضعتُ يدي على رأسي.. كانت العاصب ما
تزال تغلفني وتحسستُ بيدي الأثيوب المغروس في
أنفي.. إني أخرج من الموت بعد أن أشرفت عليه..

لقد كنتُ فيه، وها إني أسترد وعيي وروحي.. أنا لا
أصدق نفسي.. هل كنتُ ميتا وأناحي.. والتفت إلى
جوالي وأنا أقول :

ولكنني لا أفهم لماذا كان أبي غاضبا علي كل ذلك
الغضب؟! ألا أستطيع الآن أن أخرج من هذه الحجرة
اللعينة.. أريد أن أخرج إلى الحياة .

تراقص قليلا، وقال :

سنخرج.. ولكن ليس الآن.. فكُز في أبيك وفي
الموت..

ARCHIVE

مكتبة الحياة الثقافية

تأليف عبد الرحمان مجيد الربيعي

المصلح الكبير والعالم المميّز الذي يعد بحق ركناً من أركان النهضة الفكرية الإسلامية الحديثة).

أما مقدمة المؤلف فيذكر فيها كيف تعرف على الشيخ محمد بيرم الخامس وذلك من مطالعته لمقال تحت عنوان «السيد محمد بيرم» مجهول الإمضاء بمجلة «المنتظف» ويقول: (تحدثت فيه الكاتب باقتضاب شديد عن مسالة محاضراته البارزة ونضاله السياسي والاجتماعي والفكري والامساك التي تقلّب فيها والبلدان التي زارها إلى حب الإنسانية إلى بعض مصنفاته).

ويقول أن هذا المقال أثار فضوله (إلى مزيد الإطلاع على آراء هذا الشيخ الزيتوني المغامر الذي جاب عديد الأمصار والأقطار وخبر شؤون ملته وعرف كثيراً من خبايا الأمور في الدولة والمجتمع).

هكذا بدأت رحلة البحث وجمع الوثائق من خلال هذا الكتاب - الرسالة الجامعية الذي جاء في 464 صفحة من القطع الكبير والموزع على ستة فصول كل فصل منها مقسم إلى عدة مباحث. أما الفصول فهي:

- 1 - ثقافته ومصنفاته (ثلاثة مباحث)
- 2 - كتابه «صفوة الاعتبار» بمسودع الأمصار والأقطار (ثمانية مباحث)
- 3 - الإصلاح الديني والتربوي في تمهيدين جاء بعشرة مباحث.

الدين والدولة والمجتمع في مواقف وأفكار محمد بيرم الخامس لعلّي الصولي (تونس)

صدر للكاتب والباحث علي الصولي كتاب بعنوان «الدين والدولة والمجتمع في مواقف وأفكار محمد بيرم الخامس 1256 هـ / 1840 م / 1307 هـ / 1889 م» والكتاب في الأصل رسالة جامعية كما يبدو من خلال الإهداء لبعد زوجته وأبنائه يهديه إلى أساتذته (الذين ساهموا في تكويني العلمي بالجامعة الزيتونية وجامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية - كلية الآداب منوبة) - على حدّ قوله في الإهداء -

تقديم الكتاب بقلم الأستاذ حمادي الساحلي الذي يثمن فيه جهد المؤلف إذ أنه يرى بأن (بيرم الخامس لم يحظ بما حظي به غيره من المصلحين من عناية واهتمام أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبيد ورشيد رضا والجنرال خير الدين التونسي وعبد الرحمان الكواكبي حتى أن أحمد أمين قد أغفل عن ذكره في كتابه الشهير «زعماء الإصلاح في العصر الحديث».

كما يقول الأستاذ الساحلي بأن (هذا العمل الذي يذكر فيشكر من شأنه أن يساهم في التعريف بهذا

- 4 - في القضايا الاجتماعية (خمس مباحث)
5 - يرم صحافياً ومؤرخاً، صحفياً (سنة مباحث)،
مؤرخاً (خمس مباحث)
6 - السلطة والدولة في تفكير يرم الخامس - وجاء
في ثلاثة أقسام:

- أ - سياسة البايات بين الولاء والنقد (ثلاثة مباحث)
ب - الدولة العثمانية : الرؤية والموقف (أربعة مباحث)
ج - الغرب : الاعتبار دون الإنبهار (أربعة مباحث)
وآخرها (الخاتمة)

هذا الكتاب وثيقة مهمة مكرسة لهذا المصلح الذي
لم يزل يحظى وقد صدر الكتاب في دمشق من منشورات
دار الطليعة الجديدة - ط 1 سنة 2003

«كالماء في الأنهار»

دراسات نقدية في أعمال الكاتب

عبد الواحد إبراهيم : تأليف :

مجموعة من الكتاب التونسيين

على امتداد قرابة الخمسين سنة صدرت للقاص
والروائي عبد الواحد إبراهيم مجموعة أعمال في القصة
القصيرة والرواية. وهو وإن غاب عن النشر ليضع
سنوات بقي اسمه يتردد في كل مايكتب عن القصة
الستينية في تونس باعتباره من أعلامها.

ثم عاد للنشر في السنوات الأخيرة وقدم للمكتبة
عدة روايات حظيت بالاهتمام النقدي.

قامت دار نشر «تبر الزمان» وفي سلسلة «قول على
قول» بجمع بعض ما كتب عن إبراهيم وأصداره في
كتاب تحت عنوان «كالماء في الأنهار» وقد أهذته له
بمناسبة سبعينته - أمد الله في عمره - ليعطينا المزيد
من القصص والروايات.

أما الكتاب الذين ساهموا في تحرير هذا الكتاب فهم
- وكما ورد تسلسلهم في الصفحة الأولى من الكتاب

- بوراوي عجيبة/ محمد القاضي / مصطفى المدايني/
مصباح بويحيى/ محمد آيت ميهوب / عبدالله مالك
القاسمي/ الهادي المزوغي/ حسن نصر/ أحمد
الحمرني/ إبراهيم درغوثي/ خالد الأسود/ أحمد ممو/
الصبيحي العلوي/ كمال الشبخاري/ فتحي اللواتي/
رضوان إبراهيم / ومحمد مختار جنات.

أما التصدير فبقلم الأستاذ عبد الرحمان أيوب مدير
«تبر الزمان» وصاحبها ومما جاء فيه قوله : (كالماء في
الأنهار، عنوان شارد شاده الراوي عبد الواحد إبراهيم
للحظات التوقف النقدي التي رغب فيها عدد من قراء
ونقاد الأدب التونسي بصفة عامة والروائي منه بصفة
خاصة عند انتاجه الإبداعي في مجال القصة).

وجاء فيه أيضاً (ولعل أهم ما أكدته مختلف هذه
القراءات هو أن إبداع عبد الواحد إبراهيم إسهام ثابت
ويعطي في تأسيس ذاكرة الأدب التونسي بصفة خاصة،
ووجه يستحق الاحتفاء به في حومة الإبداع السردية
العربية بصفة عامة).

وهناك ملاحظة تسبق الدراسات هي أن هذه
الدراسات (وزعت بناء على تجربة عبد الواحد إبراهيم
السردية ابتداء بالأحدث من أعماله إلى باكورتها).

ونلاحظ أن ما كتبه الناقد والقاص د. بوراوي
عجيبة يهتم في التعريف المركز بحياة وإبداع الكاتب
وهو ضمن مشروع يشتغل عليه للساردين التونسيين
وقد نشرت «الحياة الثقافية» نماذج من اشتغالاته هذه
ولهذا كان اختيار موضوع عجيبة في بداية الكتاب
موفقاً.

ونشير إلى أن أقدم مقال في الكتاب هو لزميله
القاص والروائي محمد مختار جنات ويعود لعام 1974
-مجلة قصص - العدد 30. وهي دراسة مستفيضة عن
مجموعته القصصية البكر «خلال على الأرض»

يقع الكتاب في 230 صفحة من القطع الكبير - سنة
النشر 2006

«بحوث ورؤى في النقد والأدب»

للدكتور عادل الفريجات (سوريا)

صدر للباحث والناقد السوري د. عادل الفريجات كتاب جديد بعنوان «بحوث ورؤى في النقد والأدب» وهو الكتاب الثالث عشر للمؤلف (المدرس في جامعة دمشق). إذ سبق له وأن أصدر العناوين التالية: إضاءات في النقد الأدبي (1985)، تحقيق كتاب الأوائل لأبي بكر نقي الدين بن زيد الجراعي الحنبلي (1988)، خمسة اشكالات نقدية (1989) بشر بن أبي حازم الأسدي (1991)، والشعراء الجاهليون الأوائل (1994). دراسات في المكتبة العربية التراثية (1997)، مرايا الرواية (2000)، وللمكتبة وجه آخر (2000)، قرية من حوران (2001)، النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية (2002)، آفاق ثقافية (2003) تحقيق كتاب الدعوات والفصول للواحدى (2005).

وقد توزع طبع هذه المؤلفات بين دور النشر في دمشق وبيروت.

أهدى د. الفريجات كتابه هدايا للشاعر والباحث التونسي د. الطاهر الهمامي (تعبيراً عن غرائ الأخاء بيننا باحثين، وبين سورية وتونس شقيقتين).

في تقديمه لكتابه هذا يذكر أن محتواه (ثمرة جهود علمية ونشاطات ثقافية ذات طابع بحثي) ويقول بأنه قد طور ووسّع ودقّق فصول هذا الكتاب عند أعدادها للنشر وصّفها إلى قسمين: الأول يتناول قضايا نقدية وأدبية والثاني ينصبّ على شخصيات أدبية ونقدية.

في القسم الأول نقرأ: الأجناس الأدبية... تخوم أم لا تخوم؟ اشكالات قصيدة النثر العربية / تجليات النقد الغربي في نقدنا العربي المعاصر / قمع المبدعين في قصص الاتهام / مقاومة الغزاة في الأدب خط متصل ونور مشتعل / الأدب الساخر والضحك.

وكما نرى فإن عناوين هذا القسم قد شملت موضوعات حيّة مازالت ماثرة نقاش مثل قصيدة النثر

رغم أن عمر التجارب الأولى المنشورة منها وتحت التجنيس نفسه قد مضى عليه أكثر من خمسين سنة.

ويصفها المؤلف (قد صارت في أيامنا هذه النمط الثالث من أنماط الشعر العربي الحديث عامة والشعر السوري خاصّة، وهي تقف اليوم جنباً إلى جنب مع نمطي الشعر الآخرين: التقليدي والتفعيلة).

وإذا ما أخذنا هذا الفصل نموذجاً سنرى أن المؤلف قد أغناه بالآراء والمراجع لتعزّز ما ذهب إليه.

أما القسم الثاني حول الشخصيات الأدبية والنقدية فنقرأ فيه: نديم محمد شاعرًا رومانسيًا وقوميًا / شاعرية نزار قباني وتحولاتها / أيمن أبو شعر ومجموعته «عصفور محكوم بالإعدام» / وثقة عند ديوان فروح العنديل / لشفيق جبري / محمود درويش المختلف الحقيقي / مقدمة لدراسة محي الدين صبحي ناقلاً / رؤية حول إبداع الشعر وإبداع النقد.

وكما نرى من عناوين هذا القسم أن فصوله وإن تخلّست عن أضواء معروفة (قباني، درويش) فإنّها قدمت لنا شاعرين سورين لم يحظيا بالانتشار (نديم محمد وأيمن أبو شعر).

لنأخذ قراءته لنديم محمد المتوفى عام 1994 ففيها يقدم للمقارئ والباحث معلومة أن الأعمال الشعرية له بلغت خمسة مجلدات ضمت (21) مجموعة شعرية من غرر الشعر الكلاسيكي وكلها في الوطنية والقومية: فلسطين، مصر، العراق، هذا نموذج من شعره: (أنا روح عاصفة تجوب محبة

أنا قلب إنسان شفوق غافر

أنا كل حي في بلادي كلها

أنا أمة ورسالة. أنا شاعر

شعري دمي فإذا سخوت بيعضه

في عسرة فأنا الكريم الجابر

جاء الكتاب في 224 صفحة من القطع الكبير - منشورات دار المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر - دمشق - أواخر 2006.

«لوعة الهروب»

لقاطمة الزهراء (المغرب)

من بين الأسماء الشعرية الجديدة في المغرب الشاعرة فاطمة الزهراء بنّيس التي نجد لها مساهمات نشطة في الدريوات والصحف المغربية أو العربية، أصدرت أخيراً ديوانها البكر «لوعة الهروب» لتتضم به إلى قائمة الشاعرات المغربيات من أجيال مختلفة أمثال مليكة العاصمي وفاتحة مرشيد ووفاء العمراني وعائشة البصري وسعاد الطود ووداد ينموسى وإكرام عبيدي وإيمان الخطابي وغيرهنّ.

في هذا الديوان كل طموح اليواكير الذي يجعل الشاعر أي شاعر يقدم على نشر كل ماكتبه ولذا تتراوح أهمية ما نشر.

كتب مقدمة الديوان الشاعر عبد الكريم الطليل وتحت عنوان (حرقه الكتابة) والطليل أحد الأسماء الشعرية المهمة في المغرب، وكان هذا الشاعر الرائد قد أحس بما تريده الشاعرة وما يريده المتلقون منها لذا قال : (ليس من حق النائمين محاكمة الشاعرة مادام النور في رفقتها إلى مهبط الكلمات الأولى. فلندعوها وشأنها تخبط في الطريق المسيح بالورد المسقوف بالحمام حتى تصل إلى المتبع الذي منه ترتوي).

ويقول عن الشاعرة إنها (في بوحها الشعري الهامس تقدم بطاقة باطنية للشاعرة المهووسة باللغة المستحيلة)

من الصعوبة اجتراء، قصيدة أو مقطع منها للتدليل على شعرها الذي ضمه الديوان إذ يجب في مثل هذا الحال أن يقرأ الديوان كاملاً. لكن من الممكن الاقتراب من مناخها الشعري وهو الرقص والملم والخيبة وهي تشكل ثيمات القصيدة العربية الشابة مع اختلاف في التفاصيل.

تقول في قصيدة «بصيص شارد» :

(وجعي يتكاثر في أزقة العمر

يغزل خيوطه تحت سقف النسيان

يباغتي بصيص شارد

يلمحني من أقصى .. أقصى الليل

يلبسي ديباجا

البسه إكليلا

يحاورني من ثقب الجدران

يسبح على جسدي

يتعرّضني

فارسا يحيي الشريان

آه منك

يا من تؤرجحني

عشقا في مهب الطوفان).

قصائد الديوان وزعتها الشاعرة وفقا لمناخاتها فالقسم الأول خمس قصائد تحت عنوان (فانتازيا الزواجع والبهاء) وفيه 18 قصيدة والثاني تحت عنوان (قصائد للوطن) وفيه 6 قصائد والثالث (أشعار ذاتية) وفيه 5 قصائد.

ومن القسم الثاني (قصائد للوطن) هذا مقطع من قصيدة (هوية ضائعة) :

(قلبي

أنا نجمة العراء

أزروعي

وردة في دمك

اكتبني

قصيدة على جسديك

لشجر انتسابنا العربي

فوق صفحات الحجر

واجدين في اللقاء

نكهة التاريخ).

وهذا مقطع أنيق من (قصائد للوطن) أيضا :
(عندما كَلَسْتُكَ

بخمرة العراء

كان وطني دمعة

يغل جرحي بالحنين الدموي).

هذا الديوان بشارة قدوم لهذه الشاعرة الحاملة
(ونصوصه بوح وأثونة دماء) على حد قول د. محمد
المعادي في كلمته على الغلاف الأخير.

يقع الديوان في 112 صفحة من القطع المتوسط
- طبع في مطابع الشويخ - تطوان (المغرب).

دوريات عربية

مجلة «مجرة» المغربية

وعدد خاص عن (المدينة في الأدب)

وصلنا العدد الجديد من المجلة الفصلية المغربية
«مجرة» لربيع 2007 وهذه المجلة تصدر بدعم من
وزارة الثقافة عن دار البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع
مديرها المسؤول محمد البوكلي وهيئة التحرير:
مصطفى يعلى، محمد سعيد سومان.

في التقديم لهذا العدد حديث عن اقتران أسماء كتاب
بمدن من الأجانب والعرب والمغرب قديما وحديثا.
جاء فيه : (عالميا) مدينة أفلاطون الفاضلة، وطروادة
هوميروس وذيبلن جيمس جويس وسانت بترسبورغ
ديستوفسكي، وبراغ كافكا، وماكوندو غارسيا ماركيز.
وعربيا: عمورية أبي تمام، ومدائن الجحري وأشبيلية
أبي البقاء الرندي وقاهرة نجيب محفوظ ويحيى حقي
وأحمد عبد المعطي حجازي وناصرية عبد الرحمان
مجيد الربيعي، ومغربيا: فاس عبد الكريم غلاب
وأحمد بناني وعبد الرحمان الغالي وعبد المجيد بنجلون
وأصيلة أحمد عبد السلام البقالي وتطوان محمد الخضمر
الريسوني، ومحمد الصياغ ومحمد أنقار وطنجة محمد

شكري وقيططرة محمد زفزاف. فالمدينة في مثل أعمال
هؤلاء هي فضاء مسجد بكل مظاهره وأحيائه المرفهة
وحاراته المسقوفة وشخصه النمطية وأحداثه المتشعبة
لكن بصورة مختلفة).

أما بحوث العدد فهي: المدن التي تلهم صورا (د-
محمد أنقار)، تجليات المدينة المغربية في قصص
الرواد (د- مصطفى يعلى)، جيولوجيا المكان في رواية
«المصري» لمحمد أنقار (د- أحمد حافظ، صورة مدينة
الرباط من خلال رحلة «خطوات وخطرات» لعبد الحفيظ
الغالي (د- محمد أحيدة)، القصر الكبير تاريخ المكان
وتاريخ الشعر (د- عبد الله بن عزو). المدينة في الشعر
العربي بالمغرب 1912- 1956 (د - جمال نسيان).
البعد الجمالي والحضاري لمدينة آسفي من خلال
الشعر الملحن (د- منير البصكري)، المدينة في الأيداع
والدراسات والأبحاث الجامعية/بيولوجرافيا النصوص
الأبداعية التي عنونت باسم مدينة (السعيد بنفري).

أما في زاوية «مشارف» فهناك نص (أنا والمدينة)
للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من ديوانه (مدينة
بلا قلب). ويعرض د. محمد السولامي كتاب «تجليات
المدينة في الشعر المغربي للدكتور عبد الجواد السقاط.
كما يعرض محمد أحيدة كتاب الدكتور جمال بنسليمان
(المدينة في الشعر العربي بالمغرب)

وفي زاوية (ذاكرة) مقتطف من مقامات بديع الزماني
الهمداني تحت عنوان (المقامة البغدادية). وفي زاوية
(محطة) يكتب د. مصطفى يعلى موضوعا بعنوان (تبدي
المدن العربية).

وكما رأينا من خلال عناوين الموضوعات هناك تنوع
وثرأ ضمن محور واحد هو (المدينة).

كما أن المجلة عنت بنشر إشهارات عن بعض
الكتب، الجديدة الصادرة في المغرب باللسانين العربي
والفرنسي.

هذه مجلة جادة يشرف عليها عدد من الأكاديميين
المتميزين في المغرب.